

Studie

Tónický verš a čeština

KLÁRA ČERMOCHOVÁ — 3

Sborník *Prameny víry* — pokus o protektorátní literaturu

ALENA ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ — 40

Rozhledy

Neruda redaktor Josefa Baráka?

Sonda do Nerudovy redakční praxe především na příkladu Adolfa Heyduka

MICHAL KOSÁK — 65

Diskuze

Diskurzivní bublina jako nástroj marketingové propagace marxismu

Vysvětlivky ke studii Romana Kandy „Strukturalisté dělají marxismus“

PAVEL JANOUŠEK — 75

RecenzeLenka Řezníková: *Ad majorem evidentiam. Literární reprezentace „zřejmého“ v textech J. A. Komenského* — MARIE ŠKARPOVÁ — 83*The Queen's Court and Green Mountain Manuscripts.*

Ed. a přel. David L. Cooper — ZDENĚK BERAN — 87

Alexander Kratochvil: *Posttraumatisches Erzählen. Trauma — Literatur — Erinnerung* — ANNA FÖRSTER — 94Tomáš Glanc: *Autoren im Ausnahmezustand. Die tschechische und russische Parallelkultur* — HANA KOSÁKOVÁ — 101Jiří Trávníček: *Za textem: Antologie polské sociologie literatury* — JAN VÁŇA — 105Mojmír Otruba: *Autor — text — dílo a jiné textologické studie.*

Edd. Michal Kosák a Jiří Flaišman — MICHAL CHARYPAR — 112

Kronika a glosy

Konference Proměny české kramářské písně — média, tradice, kontexty —

MARIE HANZELKOVÁ — 117

O marxismu, medievistice a dějinách myšlení — ROMAN KANDA — 120

Informatorium — 124

Autoři čísla — 130

Informace pro autory — 134

Studies

Tonic verse and Czech

KLÁRA ČERMOCHOVÁ — 3

Sources of Faith anthology — an attempt to create Protectorate literature

ALENA ŠIDÁKOVÁ — 40

Horizons

Neruda as Josef Barák's editor?

Survey of Neruda's editorial practice based primarily on the example of Adolf Heyduk

MICHAL KOSÁK — 65

Discussions

A discursive bubble as a marketing tool for promoting Marxism

Explanatory notes on Roman Kanda's study „Structuralists do Marxism“

PAVEL JANOUŠEK — 75

Reviews

Lenka Řezníková: *Ad majorem evidentiam. Literární reprezentace „zřejmého“ v textech J. A. Komenského* — MARIE ŠKARPOVÁ — 83

The Queen's Court and Green Mountain Manuscripts. Edited and translated by David L. Cooper — ZDENĚK BERAN — 87

Alexander Kratochvil: *Posttraumatisches Erzählen. Trauma — Literatur — Erinnerung* — ANNA FÖRSTER — 94

Tomáš Glanc: *Autoren im Ausnahmezustand. Die tschechische und russische Parallelkultur* — HANA KOSÁKOVÁ — 101

Jiří Trávníček: *Za textem: Antologie polské sociologie literatury* — JAN VÁŇA — 105

Mojmír Otruba: *Autor — text — dílo a jiné textologické studie*.

Ed. Michal Kosák and Jiří Flaišman — MICHAL CHARYPAR — 112

Chronicle and glosses

Conference: The changing face of Czech broadside ballads — media, traditions, contexts — MARIE HANZELKOVÁ — 117

On Marxism, medieval studies and the history of thought — ROMAN KANDA — 120

Information — 124

Authors — 130

Information for authors — 134

STUDIE

Tónický verš a čeština

Klára Čermochová

[FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY]

Tento článek mapuje diskuze týkající se výskytu a historie tónického verše v české literatuře a pokouší se utřídit, vysvětlit a porovnat teoretické názory na možnosti jeho realizace v češtině. Tónický verš je v českém kontextu kategorií okrajovou, pro niž se špatně hledají definice a příklady, z české literární teorie ani historie ji však nelze úplně vynechat. Už proto, že se úvahy o tónickém verši objevují v souvislosti s řadou významných českých autorů.

Tónismus je v české literatuře málokdy zmiňován samostatně. Mluví se o něm v souvislosti se sylabismem (Erben), s volným veršem (Theer, Kainar), či se sylabotónickým daktylem (Bezruč) nebo daktylotrochejem (Gellner). Vynořuje se ve chvílích, kdy je s nějakým básnickým dílem svízel, protože se v běžném dělení ocitá na periférii, na pomezí dvou kategorií nebo je zkrátka natolik svébytné, že přerůstá tradiční definice.

Tónický verš byl po sylabismu druhým základním metrem středověké evropské literatury (IBRAHIM ET AL. 2013: 27). Dodnes ho běžně užívá například anglická, ruská nebo polská poezie. V české odborné literatuře ovšem nenajdeme prakticky žádné nesporné příklady tohoto verše a obecné versologické práce se od sedmdesátých let 20. století omezují na stále zběžnější zmínky o něm.

Znamená to, že v české literatuře tónické texty nenajdeme? Odpověď není jednoduchá: záleží jednak na definici tónického verše, jednak na rozhodnutí, má-li být měřítkem výskytu čtenářské povědomí, teoretická reflexe, vyjádření samotných autorů nebo statistická data ohledně počtu a rozmístění slabik a přízvuků. V neposlední řadě do hry vstupuje také národní badatelská tradice.

Určování versifikačního systému by se mohlo jevit jako záležitost objektivní, vycházející ze statistických údajů. Ve skutečnosti však vstupuje do procesu, jehož výsledkem bývá označení konkrétního verše názvem *sylabotónický*, *tónický*, *volný*, popř. *uvolněný s tendencemi k...* atd., mnohem více faktorů než jen

uspořádání přízvuků, slabik a dalších suprasegmentálních jevů, a subjektivní vnímání rytmu se tak ve výsledku může od statisticky doložitelných hodnot překvapivě lišit.

V této studii nejprve připomeneme místo tónického verše mezi versifikačními systémy a vztahy mezi nimi. Dále porovnáme definice tohoto versifikačního systému u našich a zahraničních teoretiků a krátce se zastavíme u tónického verše v jiných jazycích. Ve čtvrté části se budeme věnovat šesti českým autorům, kteří jsou v souvislosti s tónickým veršem zmiňováni nejčastěji, nastíníme kontext, v němž se jejich díla objevila, a porovnáme dobové i pozdější názory na zařazení jejich verše. Poslední oddíl pak bude věnován překladům jakožto inspiračnímu zdroji pro vytváření a nápodobu tónického verše v češtině.

1. Místo tónismu mezi versifikačními systémy

Třídění na versifikační systémy je v české teorii tradičním prvním krokem členění masy veršovaných textů, hned po jejich zařazení do kategorie vázaného verše. Popisu a vztahům jednotlivých versifikačních systémů mezi sebou a zejména podrobné charakteristice metrického i rytmického půdorysu českého verše sylabotónického je věnována řada textů. Kategorie versifikačního systému je v české terminologii vztahována i na cizí literatury a jejich verše, a to i v případě, že jejich vlastní „domácí teorie“ toto třídění nepoužívají, případně pro ně není zásadní. Českému pohledu je podobný přístup polský, naopak zcela jiné, či spíše jiná dělení používá například teorie německá.¹ Chceme-li tedy mluvit o tónismu jako o versifikačním systému různých literatur, bude naše představa nutně jen jednou z možných interpretací.

Česká teorie verše rozlišuje v evropské poezii čtyři základní versifikační systémy, které se v historii ovlivňovaly a v různých obdobích a jazycích částečně i prolínaly. Pro připomenutí a další srovnání uvádím jejich stručný popis.²

Sylabický verš, pravděpodobně nejstarší versifikační systém indoevropských jazyků,³ pracuje se slabikou jako základní jednotkou rytmu (IBRAHIM ET AL. 2013: 18). Slabiky jsou v něm považovány za metricky ekvivalentní. Důležitý je jejich počet ve verši, tj. závazný mezislovní předěl po daném počtu slabik.⁴ Umístění slovního přízvuku či slabičné délky není normováno. V sylab-

1 Podrobné srovnání polského, německého a českého přístupu k verši ČERMOCHOVÁ 2019.

2 Podrobná charakteristika i historické pozadí např. HRABÁK 1970b: 97–148; IBRAHIM ET AL. 2013: 17–28.

3 K dějinám sylabického verše v evropských jazycích GASPAROV 2012.

4 Preferován je mezislovní předěl posílený, např. syntaxí či rýmem (podrobně ČERVENKA 2006: 23).

bické poezii jsou buď všechny verše stejnoslabičné, anebo se střídá počet slabik podle pravidelného strofického schématu (např. 4676 4676) (LEVÝ 1962a: 89). Jak ale upozorňuje Hrabák, v mnohých staročeských verších, tradičně označovaných jako slabické, nalezneme sylabotónické (především trochejské) tendence (HRABÁK 1970b: 130).

Také v **sylobotónickém verši** je důležitým metrickým faktorem počet slabik ve verši. Metrické schéma navíc obsahuje pozice s tendencí k přízvučnosti a pozice s tendencí k nepřízvučnosti. Jednotlivá metra pak mají své specifické, statisticky zjistitelné zákonitosti, které tuto charakteristiku dále odstiňují. I přes vysokou závaznost pravidel týkajících se počtu slabik ve verši a obsazování slabých pozic skýtá sylabotónický verš značný prostor pro rytmickou diferenciaci — nepovažuje se totiž za nutné naplnit všechny silné pozice přízvučnou slabikou, což umožňuje mj. výrazné obohacení rytmického slovníku (především o delší slova).⁵ Mezi vázanými verši má sylabotónismus v současnosti monopolní, bezpříznakové postavení, ostatní versifikační systémy jsou spojeny pouze s konkrétními historickými obdobími, autory či žánry.

Tónický verš (zvaný též *přízvučný* či *iktový*) se liší od předchozích versifikací nevyžaduje pevný počet slabik ve verši. Normováno není ani umístění silných pozic, rozhodující je však jejich počet ve verši. Silné pozice jsou, na rozdíl od českého sylabotónismu, závazně realizovány přízvučnou slabikou a v praxi tak splývají přízvučné slabiky a ikty.⁶ Počet iktů ve verši může být buď konstantní pro celý text (např. tříiktové verše ruských bylin), nebo sledovat pravidelné schéma, v němž se střídají dva nebo více rozměrů (LEVÝ 1962a: 90). Počet ani umístění nepřízvučných slabik není normováno, meziiktové intervaly bývají vyplněny 1–2 nepřízvučnými slabikami (v typech blízkých se sylabotónismu), případně delšími nepřízvučnými skupinami (v typech čistě tónických, slabičně rozvolněnějších).

Časoměrný verš rozlišuje slabiky na krátké a dlouhé a jejich trvání počítá v mórách — krátké trvají jednu móru, dlouhé dvě. Slabiky jsou uspořádány do vyšších jednotek — stop. Časoměrné útvary bývají složeny ze dvou druhů stop, které mají stejný počet mór a díky své časové ekvivalenci tak umožňují

5 O rytmickém slovníku např. IBRAHIM ET AL. 2013: 43–48. V prvních letech po zavedení sylabotónismu snaha o obsazování maximálního počtu silných pozic existovala, brzy se ale ukázala jako nadbytečné svazující.

6 Míra závaznosti v různých jazycích a u různých autorů poněkud kolísá, stejně tak je někdy možné substituovat slovní přízvuk přízvukem větňým. Některé zahraniční versifikace, např. polská či německá, zase zahrnují i vedlejší slovní přízvuk. (K těmto věcem se ještě vrátíme.) Obecně je však míra závaznosti realizace silných pozic přízvukem stále výrazně vyšší než u českého sylabotónického verše (s výjimkou daktylu). Pokud dojde k odchylce, nejedná se o nenaplněnou silnou pozici, ale spíše menší či větší počet přízvuků v konkrétním verši. Ke splývání slovního a metrického přízvuku v tónickém verši např. FRASER 1980: 15–16.

vzájemné substitute. Klasickým příkladem je daktylský hexametr, skládaný kombinací daktylských (— ◡ ◡) a spondejských stop (— —), jež shodně trvají čtyři móry. Realizace dlouhých a krátkých slabik podle daného schématu je závazná, volné je však umístění přízvučných a nepřízvučných slabik a do jisté míry také počet a umístění obou typů stop v jednotlivých verších. Každý verš má daný počet mór (stopy i celé verše jsou tedy navzájem izochronní), počet *slabik* v jednotlivých verších však bývá různý. Izochronie stop (přízvukových taktů) i veršů při různém počtu slabik spojuje časomíru s veršem tónickým.

Vzájemné vztahy první trojice versifikačních systémů — sylabismu, sylabotónismu a tónismu — dodnes nejsou vyjasněny. Převládá názor, že tónický systém se tradičnímu třídění poněkud vymyká. Na otázku, jaká je jeho skutečná podstata a v čem tkví jeho specifika, najdeme v české i zahraniční teorii různé odpovědi. Takto na věc pohlíží Josef Hrabák:

Vzniká otázka, zda jde při třídění na verš čistě sylabický, čistě tónický a sylabotónický o trichotomii, tedy o klasifikaci, při níž jsou všechny členy stejně významné („stojí ve stejné rovině“), nebo zda jde v podstatě jen o dva typy. Jinými slovy, jde o to, zda se má sylabotónický verš subsumovat do kategorie sylabismu nebo tónismu jako jejich zvláštní případ, nebo zda jde o vyhraněný systém rovnocenný sylabismu a tónismu. (HRABÁK 1970a: 66)

Ani názor, že sylabismus a tónismus jsou rovnocenné versifikační systémy, však není všeobecně přijímán. Podle některých autorů je tónismus variantou sylabotónismu, sylabotónismus variantou tónismu (některá pojetí anglická), sylabotónismus variantou sylabismu⁷ anebo oba systémy variantou jednoho.⁸

2. Definice tónického verše

Při určování, zda je konkrétní veršovaný text tónický, lze postupovat dvojím způsobem: 1) přihlížet k počtu přízvuků na řádce; 2) všimnout si časových intervalů mezi přízvuky. První přístup se zaměřuje především na text psaný, druhý na jeho zvukovou realizaci.

V českém prostředí bývá tónismus definován jako verš, který se „zakládá na normování počtu přízvuků v řádce bez pevného slabičného rozsahu“ (IBRAHIM ET AL. 2013: 27), případně verš, v němž je při normovaném počtu metrických přízvuků „počet nepřízvučných slabik mezi jednotlivými metrickými přízvuky volný (a tedy proměnlivý)“ (HRABÁK 1970a: 100). Tento popis

⁷ K tomu se kloní např. LEVÝ 1962b.

⁸ Jako dvě základní varianty českého přízvučného verše chápe sylabotónický a tónický verš např. HORÁLEK 1956: 19.

je srozumitelný pro českého čtenáře, uvyklého na počítání délky textu ve slabikách, samotnou podstatu tónického rytmu však spíše zakrývá.

I v česky psané literatuře ovšem najdeme definice, které se již poněkud přibližují druhému pohledu na tónismus. Příkladem je obsáhlé vysvětlení od J. Hrabáka:

Jako čistě tónický označuji takový verš, který normuje počet těžkých dob (ty jsou důsledně podkládány slovními přízvuky), ale počet nepřízvučných slabik mezi těžkými dobami (tedy počet a místo lehkých dob) je irrelevantní. To znamená, že počet slabik metricky nepřízvučných může být libovolný a proměnlivý, takže délka verše není složkou metrického schématu a může se měnit od verše k verši. (IDEM 1970b: 121)

Důležitá je poznámka o délce verše, která je zde implicitně počítána ve slabikách. Takto chápáný rozsah verše skutečně není pro tónický verš podstatný. Jednotkou času, a tedy i rytmu, totiž v tónickém verši není slabičný rozsah, nýbrž časové trvání, založené na stejném počtu přízvuků/přízvukových taktů v jednotlivých verších.

Právě toho si při zkoumání vlastností tónického verše všímá druhá skupina autorů, definující tónismus na základě izochronie taktů,⁹ tedy vyrovnávání rozestupů mezi jednotlivými přízvuknými slabikami v čase, bez ohledu na počet nepřízvučných slabik mezi nimi. Izochronie taktů je vlastnost jazyka,¹⁰ kterou využívá tónický rytmus ve verši. Stojí v opozici proti izosylabismu,¹¹ rytmičkému principu, v němž je za jednotku času považována slabika, bez ohledu na to, je-li přízvukná, nepřízvučná, dlouhá nebo krátká — tento princip využívá verš sylabický či sylabotónický.

Izochronie se v jazyce (potažmo verši) projevuje změnami trvání nepřízvučných slabik, tak aby přízvukné slabiky od sebe byly v ideálním případě stejně vzdáleny v čase.¹² Čím více nepřízvučných slabik je mezi dvěma přízvukovými vrcholy, tím jsou tyto slabiky kratší. Slovy jiných autorů¹³ — čím má přízvukový takt více slabik, tím musí být vysloven rychleji, aby se vyrovnal „kratším“ taktům.

Existence kategorie izochronních (*stress-timed*) a izosylabických (*syllable-timed*) jazyků je ovšem těžko prokazatelná v praxi, patrně i proto, že podle

9 K tomu v polském kontextu např. DŁUSKA 2001: 343.

10 Blíže DUBĚDA 2005: 168.

11 Termín *izosylabismus* používá v daném kontextu Jiří Levý, přesněji by se jev dal nazvat např. *slabičnou izochronií*.

12 Např. JONES 1956: 237; PIKE 1954.

13 Např. JASSEM 1952: 39.

mnohých nejde o dvě oddělené skupiny, ale spíše o škálu.¹⁴ V některých jazycích — například v angličtině — je tendence k izochronii výraznější, a tato vlastnost se často odráží i v jejich verši. Jiné jazyky — například románské — tíhnou spíše k izosylabismu, tedy k vyrovnávání trvání jednotlivých slabik mezi sebou. Tónický verš (stejně jako ostatní druhy veršů) má v každém jazyce poněkud jiný charakter; pokud však není jazyk extrémně sylabický či bez slovního přízvuku, tónický verš teoreticky umožňuje.

Stejně jako má tónický verš různé definice, existují i různé způsoby zápisu jeho metrického a rytmičského půdorysu. Například polská versologie užívá pro záznam metrického schématu tónických veršů zpravidla následující způsob (DOBRYŃSKA — KOPCZYŃSKA 1979: 12). Pomlčky mezi závorkami označují ikty a čísla v závorce možný rozsah nepřízvučných slabik mezi jednotlivými přízvuky:

(0–1) — (1–2) — (1–2) — (0–1)

Schéma zobrazuje verš o třech přízvukových vrcholech, mezi nimiž jsou 1–2 nepřízvučné slabiky. Na začátku a konci verše je nepřízvučná slabika nejvýš jedna. Konkrétní realizace tedy může mít 5–9 slabik, přičemž všechny varianty jsou považovány za ekvivalentní.

Verše odpovídající uvedenému schématu najdeme například u Jana Kasprovice:

Lubię, gdy **siedząc** przy **stole**,
Sięgasz po **kromkę** **chleba**¹⁵

Rytmus konkrétního veršového úseku se značí uvedením počtu slabik mezi ikty ve verši, citovaný úryvek by tedy bylo možno znázornit takto:

0 — 2 — 2 — 1

0 — 2 — 1 — 1

Polskému způsobu je podobný rytmičský zápis, který v rozboru Theerova *Faëthona* použil O. Mališ, který značí přízvukné slabiky mezerami a nepřízvučné počtem v daném mezipřízvukovém intervalu (MALIŠ 1980: 13):

jenž **nad** mořským **břehem** **kvapí**, **větru** **sok**
1 2 1 1 0

¹⁴ Podrobně představuje vývoj konceptu izochronie v jazyce i verši ČERMOCHOVÁ 2020.

¹⁵ Úryvek básně „XII“, ze sbírky *Księga ubogich* (KASPROWICZ 1956: 40).

Tento zápis je však pro českého čtenáře nezvyklý. Většina českých autorů při záznamu rytmického průběhu veršů uvádí buď pouze údaj o počtu přízvuků na řádku (HRABÁK 1970a: 102),

Tma jako v hrobě, mráz v okna duje, ///
v světnici teplo u kamen; ///

nebo doplňují ještě celkový počet slabik ve verši (LEVÝ 1962a: 83):

He hadna gane a step, a step, IV 8
A step but barely ane III 6

V české literární teorii najdeme i záznam řetězce přízvučných a nepřízvučných slabik, jaký se používá pro zaznačení schématu sylabotónického verše (IBRAHIM ET AL. 2013: 27):

A vrátil se Muromec k dobrému mládci,
x X x x X x x X x x X x

Jak je vidět, jednotný způsob zápisu pro rytmus tónického verše se v českém prostředí neustálil, jeho obecné metrické schéma se pak v české tradici nepoužívá vůbec. Je tomu tak pravděpodobně pro malé množství tónických textů a zároveň jejich dobovou, žánrovou i formální rozdílnost. Český tónický verš nebývá považován za samostatný versifikační systém a domácí badatelé proto zpravidla značí pouze rytmický průběh konkrétních veršů, aniž by je uvedením obecného schématu oficiálně přiřadili k tónické versifikaci.

Tím získávají tónické texty v českém prostředí postavení jakési „parakategorie“, která i přes poměrně přesné teoretické vymezení nevykazuje dostatek společných pravidel a znaků, či přesněji, takových znaků, které by český čtenář, neuvykklý počítání přízvuků a vnímání časových intervalů mezi nimi, byl schopen vnímat jako rytmotvorné. Při popisu jednotlivých tónických textů tak bývá místo shod v těchto věcech zdůrazňována spíše nepravidelnost v počtu slabik, tedy absence rysu, který v naprosté většině českých vázaných textů spoluzakládá rytmus. Toto vnímání přibližuje český tónismus volnému verši, kterému však postavení „parakategorie“, definované pouze absencí či rozvolněním pravidel ostatních kategorií, náleží po právu.

3. Tónický verš a jeho typy v různých jazycích

Ke klasifikaci verše v různých jazycích lze přistupovat ze dvou stran. Je možno chápat každou národní literaturu jako svébytný útvar mající svůj vlastní „národní verš“. Ten je i přes svůj historický vývoj a různost typů vnímán jako celek, u něhož lze určit některé obecné vlastnosti, jež ho odlišují oproti jiným

„národním veršům“.¹⁶ Opačným přístupem je snaha o vytvoření univerzální klasifikace umožňující popsat podobné verše napříč jazyky. Příkladem takového postupu je stanovení kategorie versifikačního systému (metra, rozměru) s určitými vlastnosti, která je hledána v různých literaturách. Badatelská praxe většinou tyto přístupy kombinuje s vědomím, že oba přístupy jsou pouhými konstrukty, které mají pomoci rozčlenit nepřehledné množství veršovaných textů. Stejně postupujeme i my. Než začneme popisem českého tónismu, představíme stručně jeho pojetí v některých jiných jazycích.¹⁷

Polský tónismus

Polské básnictví charakterizují dva prozodické systémy, sylabický a sylabotónický. Tónický verš byl do polské literatury uveden až na začátku 20. století (DOBRYŃSKA — KOPCZYŃSKA 1979: 8) a je jím složeno mnohem méně veršů. Přes své okrajové postavení a nepříliš vhodné jazykové podmínky je však tónismus v polské literatuře plnohodnotným versifikačním systémem, jehož existence nebývá zpochybňována.

Základní formou polského tónismu je 3-*akcentovec*, útvar se třemi ikty ve verši. Tímto rozměrem je napsáno řádově několik tisíc veršů, z nichž většina je obsažena ve sbírkách Jana Kasprowicze *Księga ubogich* (1916) a *Mój świat* (1925), které hrály velkou roli při uvádění tónismu do polské literatury (IBID.). Literární pokusy v tónickém verši se sice objevovaly už od prvních let 20. století, ale až *Księga ubogich*, vnímaná jako manifest tónismu, se postarala o proniknutí tohoto versifikačního systému do širšího povědomí.

Méně zastoupeným typem polského tónického verše je 6-*akcentovec*, šestiiktový verš s cézurou, známý především z tvorby K. Hłakowiczówny (IBID.).

Polský tónismus prodělal postupný vývoj od pravidelnější formy (*tonizm ścisły*, tedy „přísný“)¹⁸ k většímu uvolnění co do počtu slabik (WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ ET AL. 2007: 87). Přísný tónismus má mezi ikty 1–2 nepřízvučné slabiky, na začátku a na konci verše je nepřízvučná slabika jedna nebo žádná. Tříiktový verš tedy může mít teoreticky 5–9 slabik, v praxi se však jejich počet pohybuje nejčastěji v rozmezí 7–9. Je tomu tak i proto, že polština se svým paroxytonickým akcentem dává ve verši přednost nepřízvučnému zakončení (DOBRYŃSKA — KOPCZYŃSKA 1979: 16).

V tónickém verši obecně je počet přízvuků ve verši dodržován poměrně striktně. Odchyłky, k nimž občas dochází, řeší v polštině dvě prozodická pra-

16 O konceptu národního verše s jeho historickými, politickými a kulturními východisky podrobně ČERMOCHOVÁ 2018.

17 Každá z následujících částí by si zasloužila mnohem více prostoru. V této studii však na podrobnější popis není místo, a tak a uvádím pro představu alespoň nej důležitější fakta a dále odkazují čtenáře na citovanou literaturu.

18 Dále užívám tohoto českého překladu.

vidla, napomáhající ke zpravidelnění rytmu u „nedoakcentovaných“ či „přeakcentovaných“ veršů. Prvním je vznik přízvukového stažení, v němž splynou dva setkavší se akcenty v jeden, druhou je zahrnutí vedlejšího přízvuku (na první, vzácně druhé slabice)¹⁹ mezi iktované slabiky (WOŹNIAKIEWICZ-DZIA-DOSZ ET AL. 2007: 83).

Anglický tónismus

V angličtině se pro tónický verš užívá názvu *accentual verse*, (*pure*) *stress verse*, popř. *tonic verse*. Tónismus je typickou formou staroanglické i středověké aliteráčnické poezie, používají ho ale i básníci 20. století. Často ho najdeme také v ukolébavkách či dětských pohybových říkadlech (FRASER 1980: 16). Pro angličtinu je typický čtyřiktový verš s cézurou, najdeme však i verše dvou- a tříiktové.²⁰ Jeho slabičně pravidelnější podtyp je označován jako *strict stress-meter*. Anglický tónismus je — stejně jako německý — tradičně spjat s aliterací, jeho použití s rýmem je záležitostí mladší (IBID.: 20).

Tónismus je pro angličtinu velmi přirozeným metrem, čehož část básníků využívá, chce-li docílit u svých veršů nenuceného, prozaického dojmu — příkladem mohou být dramata T. S. Eliota (IBID.: 18). Tato „přirozenost“ byla na druhou stranu důvodem, proč začali raně renesanční autoři dávat přednost sylabotónismu, jakožto formě náročnější a umělečtější (IBID.: 16). Fraser také podotýká, že vzhledem k tomu, že slovní a metrické přízvuky v čistě tónickém verši splývají, je důležitá přítomnost jiných prvků — například výrazného zakončení řádky nebo aliterace, — které pomáhají odlišit takový verš od prózy (IBID.: 15–16).²¹

Ne všichni badatelé však chápou tónický verš jako jeden z versifikačních systémů. O specifickém postavení této veršové formy hovoří např. Brogan, který upozorňuje na to, že do kategorie *accentual verse* bývají zahrnovány veršové struktury, které náleží metricky rozdílným veršům, pocházejí z různých sociálních sfér a patří do odlišných kontextů — veršovaná přání, ukolébavky, lidová poezie, balady a jejich imitace, verš populárních písní atd. Jiným společným rysem jim je pouze počet iktů ve verši (BROGAN 1993: 6).

Nesourodost textů vyhovujících iktovému pravidlu vedla autora ke zpochybnění počtu přízvuků ve verši jako jedině, příp. nejdůležitější charakteristiky tónického verše — tím spíše, že zdaleka ne všechny texty dané pravidlo striktně dodržují. Brogan proto navrhuje vyčlenit tónický verš

¹⁹ K iniciálnímu vedlejšímu přízvuku DUBĚDA 2005: 145.

²⁰ K typům anglického tónismu srov. např. GIOIA S. A. FRASER 1980: 13nn.

²¹ „Since speech stress and verse stress completely coincide in pure stress verse, we need technical devices, like the sharp line break and the alliterative link [...] to assure us that we are not reading prose.“

z versifikačních systémů, jelikož není systémem v tom smyslu, v jakém jím je například sylabotónický verš (IBID.: 6–7).

Upozorníme zde na to, že k samotnému počítání přízvuků v angličtině je třeba přistupovat jinak než například v češtině.²² M. Tarlinskaja upozorňuje, že četná anglická slova mohou měnit přízvuk v závislosti na pozici ve větě a nelze u nich tedy určit přízvuk a priori (TARLINSKAJA 1993: XIII–XIV). Zmiňuje také nutnost používat při analýze anglických textů podrobnější dělení nežli binární opozici „přízvučná/nepřízvučná slabika“ (IBID.: XIV). S představou přízvukové škály ostatně pracovali už starší autoři (např. R. Bridges) a tento přístup najdeme i v dalších zahraničních teoriích (srov. např. JESPERSEN 2009).

Ruský tónismus

Ruština je silně tónický jazyk — přízvučné slabiky jsou v řeči prodlouženy a zdůrazněny silou hlasu i melodickým vrcholem a v závislosti na přízvuku se často mění i kvalita hlásek. Tato vlastnost sice existenci tónického verše v literatuře přímo nepodmiňuje, ale podporuje a usnadňuje jeho přijetí a rozšíření.

Základními formami ruského tónického verše jsou *dolnik*, *taktovik* a verš *čistě tónický* (*akcentnyj*, *čisto toničeskij stich*), přičemž vyjmenovaná řada postupuje od slabičně nejpravidelnější varianty po nejvolnější (GASPAROV 2012: 328–329 a pozn. 17).²³

Dolnik (dříve též *pauznik*) má v meziiktových intervalech 1–2 nepřízvučné slabiky, před prvním a po posledním iktu se jejich počet pohybuje od 0 do 2 (IBID.: 41).

Taktovik se vyznačuje o stupeň vyšší slabičnou tolerancí, mezi ikty může mít 1–3 slabiky. Vyvinul se z ruského pětistopého trocheje a jeho tříiktová varianta se stala základním rozměrem ruských bylin a dalších epických žánrů. Vedle ní se v bylinách vyskytuje i varianta dvouiktová s daktylskou klauzulí (IBID.: 41–42, pozn. 5).

Čistě tónický verš počet slabik v meziiktových intervalech neomezuje.

Vůči tomuto jasnému rozdělení jsou ovšem někteří autoři skeptičtí. Gasparov například upozorňuje, že načrtnutá klasifikace je pouze výsledkem jisté badatelské epochy a je možné, že po dalším zkoumání přízvukového verše bude tento koncept přehodnocen (IDEM 1997: 65).

²² O anglickém přízvuku česky např. PODLAUF 1983.

²³ Též in FILIPOVÁ 2000: 93. K jednotlivým druhům zevrubně GASPAROV 1974: 220nn, CHOLŠEVNIKOV 1972: 13–15; 54nn.

Německý tónismus

V německy psané literatuře byl tónicky organizován pravděpodobně už první literární verš, aliterační *Stabreim*.²⁴ Tónismus zůstal převládajícím veršem německojazyčné literatury až do sylabotónické revoluce, která zde proběhla v první polovině 17. století (GASPAROV 2012: 232).

Současná německá terminologie zpravidla nepoužívá kategorii versifikačního systému, a tedy ani tónického verše, a v třídění veršů je pro ni podstatný způsob naplnění slabých pozic — tedy prostoru mezi ikty. Vyčleňuje tak např. skupinu veršů s 1–2 slabikami mezi ikty (kam jsou mimo jiné řazeny — řečeno ruskou terminologií — tónické verše typu *dolnik*) a skupinu, v níž jsou intervaly mezi přízvuky vyplněny libovolným počtem nepřízvučných slabik (sem patří mj. verše, které bychom nazvali čistě tónickými).²⁵

Za tónické lze považovat také některé pozdější, slabičně rozvolněné podoby *knittelversu*, především tzv. *frei knittelvers*, a také jeho obměnu, kterou používal Goethe (čtyřiktový verš s jambickým spádem).²⁶

4. Tónický verš v češtině

Čeština se řadí spíše k sylabickým nežli k tónickým jazykům. I ve verši má proto tendence stavět rytmus spíše na počtu slabik ve verši (sylobismus), příp. pravidelném rozložení silných a slabých pozic mezi nimi (sylobotónismus). Čeština nicméně disponuje slovním přízvukem a tónicky organizované verše v ní tedy nejsou jazykovými vlastnostmi předem vyloučeny (podobně jako český iniciální přízvuk nevylučuje vytvoření jambického verše). Podobné jazykové vlastnosti má ostatně v tomto ohledu polština, což ovšem nezabránilo polské literatuře, aby se v ní tónický verš konstituoval.

V historii české literatury najdeme několik básníků, jejichž jména jsou v souvislosti s úvahami o existenci tónického verše v češtině zmiňována téměř zákonitě. Ač jsou mezi některými patrné inspirační spojitosti, jejich díla netvoří žádnou přímou linii. U každého z nich se vztah k tónickému principu objevuje v jiných souvislostech, s rozdílnou motivací a u většiny z nich se také jedná pouze o jedno konkrétní dílo.

František Ladislav Čelakovský a Ohlas písní ruských

Oj za horami, za vysokými,
za těmi lesy, za hustými,

²⁴ Podrobně GASPAROV 2012: 58–62; BREUER 1999: 85nn.

²⁵ K třídění něm. verše dle jednotlivých epoch např. WAGENKNECHT 2007, základní přehled druhů něm. verše (odlišné pojetí) KAYSER 2002.

²⁶ Podrobně např. CHISHOLM 1975.

a za lesy hustými lichvinskými
vyletoval jasný, mladý sokol
na rychlých křídlech až pod oblaky,
a za tím za sokolem tři jestřábi,
tři zbojci-jestřábi jsou se hnali;
oni sokola obletovali,
oni k sokolu doletovali...²⁷

Z textů F. L. Čelakovského je v souvislosti s tónickým veršem zmiňován především *Ohlas písní ruských* (1829), případně jeho básnické překlady z ruštiny. Badatelé se neshodují, zda jde o skutečný tónický verš, nebo zda jde spíše o jakousi pomezí formu ovlivněnou ruskou i českou lidovou tradicí.

Jiří Levý například konstatuje, že „rytmickým východiskem Čelakovského je zřejmě sylabický verš blízký české lidové písni a jen tlakem cizího tónického systému se uvolňuje sylabismus, aniž však tónický systém převládá“ (LEVÝ 1962b: 254–255). Výsledkem je pak podle něho „uvolněný verš s nepravidelným počtem nejen slabik, ale i přízvukových vrcholů“ (IBID.). J. Hrabák naopak tento verš i přes citované výhrady označuje za tónický, když konstatuje, že „počet metrických přízvuků zde nebývá sice dodržován s naprostou důsledností, ale uplatňuje se jako velmi silná tendence schopná vzbudit rytmický impuls“ (HRABÁK 1970a: 100).²⁸ Některé z básní *Ohlasu písní ruských* se navíc zdají mít blíže k verši tónickému, jiné k sylabickému.²⁹

Tato (z dnešního pohledu) tvarová nevyhraněnost jistě souvisí s poněkud nepřehledným prozodickým kontextem, do něhož Čelakovského sbírka přichází — Josef Hrabák připomíná, že *Ohlas písní ruských* se objevil v době, kdy české literární pozadí tvořily jak sylabotónické básně podle Dobrovského reformy, tak silný ozvuk *Rukopisů*, časoměrné básně či přízvukně nápodobou hexametru. Nedodržení stálého počtu slabik tak nebylo ničím výjimečným a nepoutalo na sebe pozornost jako nová, neznámá forma (IBID.: 101). Dobroví teoretici, stejně jako metrickové druhé půle 19. století, podle něj vnímali Čelakovského verš pouze jako jeden z možných typů dobově užívaných veršů o nestejném počtu slabik, nikoli jako verš tónický (IBID.: 102). Na tento verš navíc nikdo programově nenavázal, a tak prozodické formě Čelakovského *Ohlasů* nebylo dopřáno založit v českém povědomí novou veršovou kategorii (srov. IBID.: 101–102).

27 Začátek básně „Bohatýr Muromec“ ze sbírky *Ohlas písní ruských* (ČELAKOVSKÝ 1913: 7).

28 Za tónické považuje tyto texty i K. Horálek, a to i přes nedodržení přízvukové konstanty. Říká přímo, že „pravidelný počet přízvuků nebývá zpravidla v tónickém verši konstantou, nýbrž pouze tendencí“ (HORÁLEK 1956: 19).

29 Na tom se shodují LEVÝ 1962b a HORÁLEK 1956.

Ve verši prvního Čelakovského *Ohlasu* bude dobré zdůraznit ještě jeden aspekt. Jak vyplývá již z názvu sbírky (a stejně jako je tomu u pozdějšího *Ohlasu písní českých*), Čelakovský čerpal náměty i formální podobu nikoli z psaných textů, ale z písní. U některých textů českého *Ohlasu* udal autor dokonce konkrétní nápěv (ZÁVODSKÝ 1966: 242).

U ruského *Ohlasu* Závodský možné ovlivnění písňovou formou předloha nekomentuje. Dnes již těžko zjistíme, zda Čelakovský ruské lidové písně znal i z poslechu nebo pouze jako psané texty, v obou případech je však třeba brát v potaz, že rytmický celek písně je vždy tvořen kompozicí textové a hudební složky s jejich specifickými způsoby tvoření rytmu. Čelakovského *Ohlas písní ruských* je i přes svůj název dílem literárním, určeným pro tiché či hlasité čtení, nikoli pro zpěv. I tak ale může být jeho metrická nejednoznačnost způsobena zčásti i vlivem formální podoby písňového textu, který po sylabické i přízvukové stránce vykazuje zpravidla větší „nepřesnosti“ než poezie.

Karel Jaromír Erben a Kytice

Mílotě děvčeti přisti, mílo
za smutných zimních večerů;
neb nebude darmo její dílo,
tu pevnou chová důvěru.³⁰

O rytmický charakter básní z Erbenovy *Kytice z pověstí národních* se v historii vedlo několik sporů. Dvě patrně největší časopisecké polemiky proběhly ve třicátých a šedesátých letech 20. století. První z nich byl spor J. Mukařovského (později s R. Jakobsonem) a A. Grunda, druhým pak diskuze J. Levého a K. Horálka. Zastavíme se u druhého jmenovaného sporu, abychom ukázali, z čeho plyne nejednoznačná interpretace Erbenových veršů (především básně „Záhořovo lože“) a jaký vztah mají tyto verše k tónismu.

Ve zmiňované polemice, která zahrnovala šest vzájemně na sebe reagujících článků v různých časopisech,³¹ šlo především o otázku, zda jsou Erbenovy verše sylabické, tónické, nebo zda tvoří nějakou speciální kategorii. Velký přínos diskuze na obecné rovině spočívá v tom, že přiměla obě strany reflektovat a zpřesnit české chápání podstaty tónického verše.

Levý vidí rytmickou podstatu *Kytice* v sylabismu. Proti Horálkovu výkladu argumentuje tím, že tónický verš by měl mít při pevném počtu přízvuků různý počet slabik. Jakmile je počet slabik ve verši konstantní, jde o sylabický verš. Levý navíc upozorňuje na to, že ani princip pevného počtu přízvuků

30 Úryvek básně „Štědrý den“, ze sbírky *Kytice z pověstí národních* (ERBEN 2003: 57).

31 Průběh sporu shrnuje LEVÝ 1966.

u Erbena neplatí, natož aby byl nadřazen sylabické konstantě (LEVÝ 1966: 49–50).

Horálek pokládá slabičnou proměnlivost tónických veršů pouze za možnost, nikoli nutný rys, a nepovažuje tedy konstantní počet slabik ve verši za neslučitelný s tónismem. Stejně tak nepovažuje za smysluplné omezit tónickou interpretaci pouze na texty, v nichž má tónický princip podobu konstanty (HORÁLEK 1966: 55). Za určitých podmínek připouští tónismus i jako obměnu sylabotónismu, když na úryvcích ze „Štědrého večera“ a „Svatební košile“ ukazuje, že je lze interpretovat jak daktylotrochejsky, tak tónicky.³² Uvedené verše důsledně dodržují počet přízvuků, ovšem stejně důsledně také počet slabik (IBID.: 56).

Spor o Erbenův verš nebyl dodnes jednoznačně rozhodnut.³³ Horálek pro takový verš, ve kterém je normován počet slabik i těžkých dob, nikoli však místo těžkých dob, navrhl termín *tónosylabický verš* a předpokládal ho jako obecnou kategorii u jiných autorů. K jeho názoru se částečně kloní i Hrabák, který dále rozpracovává a problematizuje vztahy mezi tónickým, sylabotónickým a sylabickým veršem a hledá místo *tónosylabismu* mezi nimi (HRABÁK 1970b: 121n, 134n).³⁴ Upozorňuje také na to, že interpretace Erbenova verše jako cíleného vývojového zvratu nemá oporu v dobovém vnímání jeho verše a patrně ani v záměru autora (IDEM 1970a: 103–104).

V diskuzích o českém tónickém verši figuruje kromě Erbenových textů také daktylská a daktylotrochejská tvorba celé jeho generace, především májovců. Červenka u nich konstatuje zřetelný vliv Heineho tónického verše, patrný v častém prolínání daktylu s daktylotrochejem, stejně jako v četných uvolněních v incipitech a klauzulích a nepravidelných trochejských substitucích v daktylu (ČERVENKA 1999: 27–33). I přes takto vzniklé rozdíly v počtu slabik autoři zřejmě stále chápali své verše jako metricky ekvivalentní (IBRAHIM ET AL. 2013: 34).

Hrabák upozorňuje také na to, že výrazný vliv na (z dnešního pohledu) nejednoznačnou formu veršů z daného období — včetně tvorby Erbenovy — měla písňová tvorba: „ze zpěvního verše se transakcentace šířila i do obrozeckého básnictví a působila na uvolňování mechanického přísně stopového verše“ (HRABÁK 1970b: 62).

32 I u zahraničních autorů najdeme verše, které lze interpretovat jak tónicky, tak sylabotónicky, viz např. FRASER 1980: 23.

33 Dále k tématu HRABÁK 1970a: 79nn. Tam i nejdůležitější bibliografie.

34 Obě citované pasáže, v nichž Hrabák mluví o tónosylabickém verši byly do jeho *Úvodu do teorie verše* přidány až ve vydání z roku 1970, tedy po ukončení popsané diskuze o Erbenově verši, kterou Hrabák také výslovně zmiňuje.

Petr Bezruč a jeho daktylské básně

Hradisko sivé a vysoké,
na příkré vyhnáno skále —
dnes tam jen Themis promlouvá
ve jménu boha a krále.³⁵

Český daktyl je spolu s jambem a trochejem tradičně řazen mezi sylabotónická metra, od zbylých dvou se ale odlišuje. Kromě toho, že je jediným českým metrem třídobým,³⁶ dodržuje také — na rozdíl od dvoudobých metter — striktně přízvukovou konstantu.³⁷ „Zásadní rozdíl českého daktylu ve srovnání s českým trochejem a jambem je v tónické stránce, neboť v daktylu nelze nechat těžkou dobu nepodloženou přízvukem,“ píše k tomu J. Hrabák (HRABÁK 1970a: 81) s přímým odkazem na strukturní souvislost daktylu s tónickým principem. Zatímco v českém sylabotónickém verši obecně má, jak bylo opakovaně dokázáno, větší váhu složka sylabická, v daktylu se závaznost obou složek vyrovnává.

V tvorbě Petra Bezruče najdeme verše, které pracují právě s tónickými rysy daktylu a svými specifickými rytmickými zákonitostmi je zvyrazňují. Podívejme se tedy v souvislosti s českým daktylem na jeho verše. Takto je charakterizuje J. Hrabák:

V Bezručově daktylu nabývá počet těžkých dob místy dokonce větší důležitosti než počet slabik, a tím tvoří Bezručův daktyl přechod k verši čistě tónickému, protože otevírá cestu k vývoji, při kterém se může měnit počet slabik verše při neměnně zachovávaném počtu těžkých dob verše. Zvláště zajímavá je v Bezručově daktylském verši po té stránce předrážka, neboť se chová jinak než u trocheje a představuje zřejmě první stupeň ve vývoji k čistému tónismu. (IBID.: 82)

Samotné daktylské metrum je tedy svou podstatou tóničtější než trochej a jamb, a tento rys se v Bezručových textech ještě zesiluje. Způsobují to — kromě zmiňované nepravidelné předrážky — trochejské substituce daktylských stop, které spojují Bezručův daktyl s daktylem májovců (viz slovo

35 Úryvek básně „Plumov I“, ze sbírky *Slezské písně* (BEZRUČ 2014: 22).

36 V odborné diskuzi se několikrát objevila otázka po existenci českého amfibrachy (HORÁLEK 1942; IDEM 1949; ČERVENKA 1999). Dnes se však většina badatelů kloní k tomu, že otázka existence amfibrachy je pouze problémem terminologickým a tato forma je chápána jako daktyl s předrážkou.

37 O přízvukové konstantě podrobně ČERVENKA 2006a. O českém daktylu podrobně IDEM 1999.

Themis v ukázce výše), a také u Bezručě běžná transakcentace, která rozrušuje třídobý spád při zachování počtu iktů ve verši (2. a 3. verš následující ukázky):

Chléb s uhlím беру si do práce,
z roboty jdu na robotu,
при Dunaji стрмí paláce
z krve mé a z mého potu.³⁸

Všechny rysy, které by poukazovaly k tóničnosti, jsou ovšem v Bezručových textech stále příliš sporadické na to, abychom v tomto verši viděli více než jen předstupeň k tónismu (SEDMIDUBSKÝ 1988: 250). Že je to však předstupeň podstatný, uvidíme v další části, pojednávající o tvorbě F. Gellnera.

František Gellner a Radosti života

Slunce umírá s večerem.
Ve prachu zvířeném davy
vesele proudí Praterem.
Lid jednou v týdnu se baví.³⁹

Ve sbírkách *Po nás ať přijde potopa!* a především *Radosti života* najdeme mezi metricky pravidelnými, převážně jambickými básněmi texty, jejichž charakter se ocitá někde mezi daktylem a daktylotrochejem. Oproti čistému daktylu se tyto verše vyznačují nápadným množstvím trochejských substitucí (v některých básních, např. „Demaskovaná láska“ z první sbírky, je najdeme ve více než polovině řádků), ve srovnání s daktylotrochejem na druhou stranu chybí pravidelné uspořádání obou typů stop. Jak upozorňuje Sedmidubský, danou formu ani přes nepravidelný slabičný rozsah jednotlivých řádků nelze uspokojivě zařadit ani do kategorie volného verše už proto, že Gellnerovi současníci jeho verše jako volné nechápali (IBID.: 240).

Sedmidubský dle vlastních statistik konstatuje, že přízvukování těžkých dob je zde přísnější než u dvoudobých sylabotónických meter, ale benevolentnější než u čistého tónického verše (míra nenaplněných těžkých dob v těchto básních neklesá pod 10 % [viz IBID.: 230]), v tomto rysu jde tedy také o jakousi mezní existenci (IBID.: 227nn).⁴⁰

38 Úryvek básně „Ostrava“ ze sbírky *Slezské písně* (BEZRUČ 2014: 67).

39 Začátek básně „Neděle“ ze sbírky *Po nás ať přijde potopa!* (GELLNER 2012: 24).

40 Důsledné podkládání těžkých dob přízvuky je však vlastní také českému daktylu. Chápeme-li toto metrum jako sylabotónické, nelze toto zjištění použít jako argument pro větší tóničnost daného verše.

V Gellnerově tvorbě nachází Sedmidubský inspiraci heinovským tónismem i staršími domácími autory (Čelakovský, Erben) a v jeho verši vidí přímé pokračování a intenzifikaci Bezručových snah po rytmické diferenciaci českého daktylu, která však již vykračuje zpoza hranic sylabotónismu (IBID.: 251) — sám tuto formu nazývá „anarchistickým dolníkem“ (IBID.: 226nn).

Tradičnější pohled v reakci na tento názor zastává M. Červenka, jenž dává přednost označení *heinovský daktylotrochej* a namítá, že navrhovaná samostatná kategorie tónického verše v českém povědomí splývá s jinými formami — „přísnější formu“ tónického verše (k níž Sedmidubský řadí dané Gellnerovy básně) lze podle jeho mínění jen těžko odlišit „od různých daktylotrochejů“, méně přísný, tedy čistý tonický verš se zase ztrácí v „méně volných« variantách volného verše“ (ČERVENKA 1989: 435).

Zdá se tedy, že problém kategorizace dané veršové formy není v tomto případě ani tak úkolem statistické analýzy, jako spíše otázkou literárněhistorickou, přihlížející k dobovému vnímání a literárnímu kontextu.

Pro ustanovení samostatné kategorie — ať už ji nazveme jakkoli — hovoří rychlé rozšíření tohoto typu. Dle Sedmidubského ji najdeme u Dyka, Holého, Neumanna, Mahena, Sovy a dalších. Proti ovšem hovoří, kromě již zmiňovaného splývání s jinými veršovými formami, příliš velká různorodost textů řadících se do této hypotetické skupiny (SEDMIDUBSKÝ 1988: 236). Už jen u F. Gellnera najdeme texty s větším a menším množstvím trochejských substitucí, jejich více nebo méně pravidelné rozmístění, u jedné básně se například tato míra stupňuje od začátku do konce (báseň „Reflexe“, která začíná pravidelným jambem a postupně přechází v čistý předrážkový daktyl). Dané rysy lze tedy chápat spíše jako individuální rytmický průběh dané básně v rámci osobitě pojímaného daktylu či daktylotrocheje.

Skutečnost, že návrh Sedmidubského (a jiných) na vytvoření kategorie českého přísného tónického verše se neujal, ovšem není způsobena mylnou interpretací Gellnerova verše. Na vině je spíše fakt, že tónismus je v českém prostředí vnímán jako verš cizí, který — jak Sedmidubský podotýká — jsme schopni a ochotni nacházet v jiných literaturách, ale nikoli v té domácí (IBID.: 234–235).

O jeho existenci by českou čtenářskou a vědeckou obec dokázalo přesvědčit patrně pouze dílo dostatečně dlouhé a významné, psané veršem jasněji odlišitelným od sylabotónismu i ostatních systémů, a zároveň s jasnými pravidly odpovídajícími tónickému verši. O takové dílo se v průběhu první světové války pokusil Otakar Theer.

Otakar Theer a Faëthon

Faëthon:

[...] při života věčném zdroji sedíce, šťastni,
po kapkách nám v pohár uštědřujete. V otrocké pouto

života příslib, smrti hrozba ková nás. Kdo však
 číši hotov je rozbít, vám roven proti vám stojí,
 do očí vám zírá neoslepen, nezkrúšen, nebázliv,
 bůh proti bohům, proti Věčnosti Odvaha...

Hélios:

Ustaň!⁴¹

Mluví-li se o českých rytmičských experimentech založených na tónickém principu, Theerovo drama *Faëthón* z roku 1916 (uvedeno 1917) bývá zmiňováno mezi prvními. *Faëthón* je nejdelším textem, který bývá jako tónický interpretován, byť ne všechny jeho části se řídí stejnými metrickými pravidly.

Otakar Theer často konstruoval formální strukturu textu předem a mnoho času a vůle věnoval jejímu teoretickému vytvoření na míru konkrétnímu dílu. „Jsem šťasten, že se mi konečně podařilo najít rytmičskou formu pro Elegii,“ píše například v dopise z roku 1912 (PÍŠA 1928: 61). *Faëthónův* „nový, volný verš“ nebyl jen pokusem o dokonalou formu, ale zároveň vyjádřením skutečně velké a vznešené myšlenky, jaké aristokratický Theer u nás zoufale postrádal (srov. IDEM 1933: 30–31).

Theer byl přímo posedlý rytmem, což je ostatně rys typický pro celou skupinu autorů kolem *Almanachu na rok 1914*. „Rytmus, rytmus, rytmus!“ píše nadšeně svému příteli Janu z Wojkowicz s tím, že v něm objevil podstatu lyriky (IBID.: 74). O něco později ho dokonce chápe jako „absolutní poznání života či spíše splynutí s ním v jedno“ (IBID.: 86).

Zaujetí rytmem u Theerovy generace souvisí s vlivem verslibristického proudu, který vzešel od nastupujících autorů francouzských (jejichž teorie a diskuse Theer pozorně sledoval) a postupně zachvátil takřka celou mladou Evropu. Volný verš se zdál vycházet organicky z ducha doby a jako takový ho chápala generace *Almanachu na rok 1914*, spíše než by přikládala váhu spojitosti „nového verše“ s domácí tradicí symbolismu a dekadence (srov. IBID.: 82).

Theera, který nové přístupy francouzských verslibristů ověřoval skrze vlastní tvorbu na české prozodii, ovšem spojitost se starší českou tvorbou zajímala. Už v osmnácti letech objevil mimo jiné K. J. Erbena, jehož verš ho nadchl. Srovnával jeho dílo s francouzskými básníky (IDEM 1928: 69) a Erbena považoval za prvního českého verslibristu (IDEM 1933: 82).

Také verš *Faëthóna* označil sám Theer za *volný*. V průběhu 20. století se ovšem volný verš stal velmi vágní kategorií, do které lze zahrnout verše s rozmanitou rytmičskou strukturou, takže o konkrétním metrickém charakteru mnoho neříká. Volný verš bývá definován jako „útvár »parazitní«, založený

41 Ze hry *Faëthón* (THEER 1916: 19).

na odkazech k verši metrickému“ (IBRAHIM ET AL. 2013: 54), který se v jednotlivých jazycích a literaturách liší podle charakteru domácího verše metrického.

V podobném duchu ho však skutečně chápal Theer — verš, který má své vlastní zákonitosti, avšak odkazuje k některým konkrétním formám či textům: k verši Erbenovu, k novému francouzskému verši či k verši francouzských a antických tragédií (tedy k alexandrinu, a zároveň antickému časoměrnému verši, případně jeho přízvuknému ekvivalentu).

Proč tedy uvažovat ještě o jiné interpretaci a označovat verš *Faëthona* za tónický? Důvodem je autorova vlastní charakteristika tohoto verše. Theer odmítá mechanicky měřit verš počtem slabik a poukazuje na to, že přízvukné slabiky zde mají daleko větší váhu než slabiky nepřízvukné (v obojím vidí cestu, která se vymanit vládnoucímu jambu). Upozorňuje však na to, že ani přízvukné slabiky nepodléhají mechanickému počítání a rytmus tedy nestojí na jejich počtu ve verši, což umožňuje odrážet i ve formální stránce neustálý tvůrčí děj duše a měnivý obsah (NA PAMĚT 1920: 35).⁴²

K uvedení Theerova antického dramatu v Národním divadle vyšlo hned několik teoreticko-kritických textů. Několik dní před premiérou vyšel například článek R. Weinera, který potenciálním divákům podrobně vysvětluje, jak rozumět formální stránce inscenace včetně použitého verše:

Theerovo drama psáno je „volným veršem“, jehož je užito velmi zajímavě po stránce formální i věcné. Na Theerově způsobu lze, mimochodem řečeno, ukázati také lichost tvrzení, jako by volný verš znamenal libovůli. Básník podřizuje jej právě tak železnému zákonu formálnímu, jako mu je podřizen verš pravidelný. Pouze zásady jsou jiné. Skutečným „volným veršem“ mluví pouze Faëthón; ostatní postavy hry deklamují v daktylotrochejích o pěti přízvukných v každém verši. To znamená: každý verš má **neměnně** pět slabik přízvukných, rozložených na pět stop buď trochejských (přízvukná–nepřízvukná), buď daktylových (přízv.–nepřízv.–nepřízv.). Rhytmické schema liší se u jednotlivých postav tím, že Heliovy verše končí žensky (nepřízvuknou), Prometheusovy mužsky (přízvuknou) a Tyfónovy žensky nebo mužsky. Autor zamýšlí i **takto** přispět k charakterisaci postavy. Faëthónovo schema veršové je **pětiiktové**. **Iktus** znamená v metrice těžkou slabiku, t. j. onu slabiku, které se v plynulé recitaci a vůbec ve volné řeči dostává tolik přízvuku, že přízvuk ostatních (prosodicky přízvukných) slabik jaksi mizí. Veršová míra, založená na iktech, dbá tedy významu slova neb slabiky ve větě, jaký jim náleží v přednesu dramatickém. [...] Verše,

42 Nejde přímo o popis verše *Faëthona*. Uvedené Theerovy názory jsou z úvodního slova k recitačnímu večeru z roku 1913, tedy z doby, kdy Theer svého *Faëthona* již promýšlí. Forma zmiňovaného dramatu také tomuto pojetí zcela odpovídá.

kterými mluví Faëthón, mají takových zdvihů důsledně pět, kdežto počet slabik „mezipřízvučných“ (irrelevantních) je libovolný. [...] Ve Faëthontu je užito volného verše, vybudovaného s železnou důsledností. (WEINER 1917: 4–5)⁴³

Dalším textem komentujícím uvedení *Faëthona* na jevišti je článek O. Fischera. Vyjímám z něho některé klíčové pasáže:

Vnější znak, jímž se liší Faethón od předchozí naší dramatiky, jest jeho metrum, které jest pojato — jako celá báseň — s vědomým úsilím o vytvoření čehosi nového, a řekněme hned, s úsilím revolučním. Je starou bolestí našeho dramatu, že nemá vlastního, odjinud nepřejatého verše. (FISCHER 1917: 357–360)

Fischer kladně hodnotí teoretickou promyšlenost formy a všímá si, že Theer „dbá — a v tom je jeho pádnost i větší jeho nebezpečí — přízvuku větného, jímž chce nahradit akcent slovní“. To komentují i jiní recenzenti, tento experiment však hodnotí většinou záporně. I Fischer nicméně podotýká, že v jednom verši „jen s jistou ochotou napočítá iktů právě pouze pět“. Celkové vyznění inscenace na něj ovšem evidentně udělalo silný dojem:

I ten, kdo, neobeznámen s úmyslem Theerova pětiiktového verše a nepouštěje se do theoretických rozkladů, naslouchá jeho mluvě, podivuje se překvapujícím pádnostem, nezvyklostem, nepravidelnostem, chiasstickému uspořádání myšlenek a slov a jiným originálnostem Theerova vybraného slova i podmanivé síle jeho rytmu. (IBID.)

Třetím z recenzentů je J. Král, který se k verši *Faëthona* staví velmi odmítavě. Nejvíce ho rozčiluje (článek je skutečně poměrně emocionálně laděn) fakt, že autor musí své drama doprovázet „manuálem“ pro správnou deklamaci, aby herci — ale i diváci, a také čtenáři — vůbec věděli, v čem spočívá rytmická podstata textu:

Tu věru bylo třeba, aby básník ty slabiky, které pokládá za závazné a opatřené iktem, nějakým způsobem v básni své označil, aby se mohly čísti a poslouchati tak, jak zamýšlel. Neboť čtenář i posluchač bude v těchto i jiných verších znamenati iktů více. Skutečný rytmus je však sluchem vnímatelný bez takových pomůcek. (HRABÁK 1970a: 106)

43 Zvýraznění autor.

Podle předchozích dvou recenzentů i podle svědků Theerova autorského básnického přednesu skýtal poslech jeho „volných veršů“ úchvatný zážitek. Tento dojem je však, zdá se, posilován pochopením teoretické stránky jeho veršů. R. Weiner, který vysoce vyzdvihoval teoretickou základnu tohoto nového verše, byl i jeho provedením nadšen. Podobně i O. Fischer, který Theerovu tvorbu už dlouho předtím pozorně sledoval. Naproti tomu Král, známý svými požadavky na vzorné dodržování metra (tak, jak ho sám chápal), nemohl tuto podivně neuspořádanou formu přes její efektnost ocenit, nebyla-li podle jeho názoru *správná*.

Dobový popis formální stránky *Faëthona* se příliš neliší od dnešních definic tónického verše. Recenzenti zmiňují počet iktů a libovolnou slabičnou výplň mezi nimi, celkový počet slabik ve verši pro ně není důležitý. Stejně intervaly mezi ikty nejsou zmiňovány, ovšem z Theerových teoretických komentářů — především o důležitosti přízvučných slabik a nepodstatnosti nepřízvučných — se lze domnívat, že autor tuto vlastnost zahrnoval do pravidel svého verše.

Tendenci k časové ekvivalenci meziiktových intervalů ve verši *Faëthona* se později zabýval Jan Mukařovský. Ten již hovoří přímo o izochronii, která je — jak jsme popsali výše — základem tónického rytmu, a verš *Faëthona* označuje jako *iktoový* (což je běžné označení tónického verše v jiných jazycích). Charakterizuje ho takto:

Daktylský půdorys se v Theerových volných verších uplatňuje tak silně, že se časová rozloha daktylu stává při četbě mírou tempa, trochejská stopa znamená zde zpomalení, stopa delší než trojslabičná zrychlení... (MUKAŘOVSKÝ 1948b: 84)⁴⁴

Mukařovského text je třeba číst s vědomím, že jednou z jeho motivací bylo dokázat v češtině a českém verši tehdy módní hypotézu izochronie (LEVÝ 1962a: 5–6),⁴⁵ i tak je ale jeho popis zajímavým dokladem dobových úvah o podobě českého tónického verše. Časová ekvivalence intervalů mezi ikty je podle Mukařovského umožněna změnou tempa v jednotlivých úsecích. Úvahy o zrychlování a zpomalování však pravděpodobně nevycházejí z reálného poslechu Theerových veršů, ale jsou aplikací teoretického popisu verše jiných jazyků (především angličtiny a ruštiny).

Ač mohla být tato inspirace zahraniční teorií pro povědomí o českém tónismu dobrou základnou, nestalo se tak. Snad k tomu přispělo to, že Mukařovský verš *Faëthona* neoznačil za tónický, ale za iktový, snad to, že se k myšlenkám

44 Podobně MUKAŘOVSKÝ 1948c: 204.

45 K izochronii se vyjadřuje také JAKOBSON 1995: 157–248. Pro češtinu ji ale zavrhuje, neboť jí prý brání fonologická kvantita. Tento názor už později nikdo neopakoval.

z tohoto textu už později nevrátil. Prvním, kdo určil verš *Faëthona* jako tónický, byl pravděpodobně Theerův životopisec A. Píša, který však měl k jeho praktické realizaci stejné výhody jako Král (PÍŠA 1928: 97).

V době provedení inscenace v Národním divadle byl *Faëthon* výjimečnou událostí s velkým ohlasem. Po premiéře však následovalo už jen několik málo (byť vyprodaných) repríz a poté byla hra z repertoáru stažena.⁴⁶ Sám Theer nedlouho po premiéře zemřel a od té doby zájem o jeho dílo rychle upadá.⁴⁷

Z obecného zapomnění je *Faëthon* nakrátko vyzdvížen v roce 1962, kdy je zrealizován ojedinělý projekt — Theerovo drama je péčí dramaturga Jaromíra Ptáčka a režiséra Miloslava Jareše provedeno jako rozhlasová hra a ta je poté několikrát odvysílána v Českém rozhlasu.⁴⁸ Dle zachované nahrávky lze soudit, že rytmické a obecně zvukové stránce textu byla věnována velká pozornost. Deklamace, výrazně pracující s expresivitou, je intonačně velmi propracovaná. Celkový rytmický ráz textu ovšem dává tušit, že interpreti pojímali text jako *volný verš*. Nikoli ovšem jako volný verš, jak ho vnímal sám Theer a jeho současníci (tedy v jeho tónické variantě, ve které „bezpřízvuké slabiky ztrácejí takořka úplně význam, který se z části přesunuje na slabiky přízvukné“), nýbrž jako volný verš v současném chápání.

Jednoznačně tónicky naopak interpretuje *Faëthona* Josef Hrabák, který v publikaci *O charakter českého verše* (1970) představuje Theera jako čelního představitele českého tónického verše. Tato kniha je asi jediným teoretickým textem, který tónický verš neprezentuje pouze jako bezvýznamnou marginálii, ale zcela samozřejmě ho zařazuje mezi české versifikační systémy a věnuje mu samostatnou podrobnou kapitolu.

V téže době se veršem *Faëthona* podrobně zabývá také Otakar Mališ (MALIŠ 1972). Toho zajímá především cesta, kterou Theer volí pro dosažení svého cíle — imitace velkoleposti, dynamiky, „poetického absolutna“ antických drammat bez prostého kopírování antického verše. Theer podle něj viděl ve svém novém verši alternativní tvar, který má působit stejně vznešeným (a do jisté míry i odcizeným, archaickým) dojmem, ale jehož princip by zároveň nebyl cizí češtině a české poezii (IDEM 1980: 8–9).

O. Mališ konstatuje, že verše Prométhea, Tyfóna a Héliu vykazují zřetelnou tendenci k pětiiktovosti, přičemž interval mezi sousedními metricky přízvuknými slabikami je vyplněn 1–2 slabikami. Verše *Faëthonovy* jsou metricky

46 Důvodem bylo údajně příliš náročné scénografické řešení, které se ukázalo být pro účinkující nebezpečné.

47 *Osud Faëthona* se dá srovnat s nadšeným přijetím a rychlým zapomenutím Polákovy *Vznešenosti přírody* (1819) vydané o sto let dříve (srov. např. MUKAŘOVSKÝ 1948a: 94nn).

48 Premiéru rozhlasové hry vysílal Čs. rozhlas 26. 12. 1962. Dalších osm repríz bylo odvysíláno v letech 1963–1969 (MALIŠ 1972: 158).

méně zřetelné, tendence k pravidelné pětiiktovosti je v nich zeslabena, a to částečně i vinou nekonzistentnosti metrických pravidel.

O formální stránce Theerova *Faëthona* psal také Miroslav Červenka:

Nejpřiměřenější bude pokládat verš tohoto dramatu za dlouhý volný verš relativně stálého — a to značného — rozsahu, který, podobně jako symbolistický volný verš, vyvolává silné reminiscence na antický hexametr. To poslední je ve shodě s antickou tematikou. K téže antické a symbolistické tradici poukazuje i daktylský pád básně (se zvýšenou četností dvouslabičných meziiktových intervalů a s herojskou klauzulí asi v polovině veršových závěrů). (ČERVENKA 2001: 49)

Rytmické rozlišení postav chápe Červenka jako rozdíl v míře „uplatnění daktylské rytmicizace, která je nulová u titulního hrdiny a mimořádně vystupňovaná v řeči jeho božského otce“ (IBID.: 49). K již tradičnímu tématu počítání „skutečně pětiiktových řádek“ pak upozorňuje, že sám jich v textu napočítal jen něco přes 50 % v případě, že bere v úvahu všechny běžné slovní přízvuky. Pokud ale počítání přizpůsobil co nejvíce autorovu záměru (a vzal tedy mj. v úvahu větný přízvuk), vyšlo mu takových veršů až 90 % (IBID.).

Je obtížné provést rytmicovou analýzu dramatu, jehož scénické provedení — s výjimkou zmiňované rozhlasové podoby — už sto let nikdo neslyšel. Základní formou dramatu je totiž jeho jevištní realizace, a tedy podoba zvuková, která se řídí vlastními pravidly, jež sice z textové opory vycházejí, mají však svá vlastní specifika (jak dokládá obsáhlá literatura věnující se umění deklamace). Máme-li tedy k dispozici pouze psanou podobu, vzniká nebezpečí, že dojdeme k nesprávným závěrům, resp. neporozumíme rytmickému záměru autora. Snad se jednou dočkáme toho, že se někdo pokusí *Faëthona*, alespoň jako rozhlasovou hru či scénické čtení, zrealizovat podle Theerových deklamačních představ.

Josef Kainar a Zlatovláska

V krajině pusté a nevládné,
tam kde ptáci nezpívali,
kde se ryby mlčet bály,
tam vládl zlý král.⁴⁹

Pohádka o Zlatovlásce od Josefa Kainara má dvě rozdílné podoby. Kainar Erbenovu prozaickou pohádku nejprve přetvořil ve veršovanou divadelní hru

49 Začátek epické básně *Zlatovláska* (KAINAR 2007: 5).

pro loutky (KAINAR 1953) a tu později upravil do podoby epické básně (1958). Obě díla jsou psána ve verších, jejich charakter je ovšem rozdílný.

Dvě podoby *Zlatovlásky* se od sebe liší především benevolencí k počtu slabik ve verši. Verše dramatické verze kolísají zejména v rozsahu 7–9 slabik, z toho přibližně dvě třetiny zaujímají verše osmislabičné. Stejnomená epická báseň je pravidelnější, osmislabičné verše výrazně převládají a vychylují se takřka jen k sedmislabičné variantě (toto střídání ovšem není závislé na typu klauzulí [HRABÁK 1970a: 113–114]).⁵⁰

Hrabák konstatuje, že autor „syabický obraz verše »uhlazuje« u knížky určené přímo dětem, kdežto v [dramatické] pohádce je syabismus méně přesný“. Dramatická varianta byla určena pro profesionální přednes (podpořený navíc jevištním pohybem), a mohla si tedy větší nepravidelnosti „dovolit“, neboť se daly korigovat v deklamaci. Pohádka, určená pro knižní vydání, naopak předpokládala dětskou tichou četbu či nanejvýš domácí předčítání, a vyžadovala proto pravidelnější formu (IBID.: 116).

Větší pravidelnost vykazuje pozdější *Zlatovláška* i v rozložení slovních přízvuků — zatímco v loutkové hře je jejich distribuce na jednotlivých pozicích verše proměnlivá, epická báseň zachovává v sedmislabičných i osmislabičných verších zřetelné trochejské metrum (IBID.: 116–117).

Pro naši studii je zajímavá zejména dramatická verze pohádky, která vykazuje nápadnou nepravidelnost na slabičné i přízvukové rovině, aniž by ji bylo možné jednoduše označit za volný verš. Hrabák na základě statistické analýzy konstatuje zjevnou snahu o důsledné dodržování přízvukové konstanty. Charakter dramatické verze pohádky proto označuje za tónický a poukazuje na to, že tato forma měla mj. asociovat verš Erbenův (IBID.: 118). Ten sice syabický rozsah dodržuje (neplatí pro „Záhořovo lože“), Kainar z něho ovšem přejal silné vyznačování metrických přízvuků, v němž viděl jeho nápadný rys. Počet slabik ve verši pak — inspirován patrně soudobým volným veršem — podřídil svému záměru (srov. IBID. 119). Formu dramatické *Zlatovlásky* lze tedy označit za tří- a čtyřiktový tónický verš, formu epické *Zlatovlásky* pak za text syabotónický, ovšem se zesílenou úlohou tónické složky (IBID.).

Mezi možné vlivy na podobu obou Kainarových *Zlatovlásek* můžeme hypoteticky řadit ještě fakt, že jejich autor byl nejen básník, ale také hudebník, textař a v neposlední řadě překladatel písňových textů. Jak jsme zmínili již u děl F. L. Čelakovského, písňové texty mají svá rytmická specifika, především v ohledu na větší nepravidelnost slabik a umístění slovních přízvuků.⁵¹ Protože podobné nepravidelnosti vykazují i oba texty *Zlatovlásky*, je hypoteticky

50 Vychýlení v počtu slabik ve verši bez závislosti na typu klauzule byla charakteristická i pro tvorbu K. J. Erbena a celé generace májovců.

51 K tématu v českém kontextu MERTA 1990.

možné, že inspirace jejich autora, který měl s písňovým textem bohaté zkušenosti, pochází i z tohoto směru.

5. Překlady jako inspirační zdroj

Zastavme se v souvislosti s tónismem ještě krátce u otázky překladů. Právě skrze překlady tónických básní, především z ruštiny, němčiny, příp. angličtiny,⁵² totiž do českého prostředí pronikalo první povědomí o tónismu. V řadě českých tónických textů, o nichž byla řeč výše, je ostatně zahraniční inspirace zřetelně vidět.

Vliv ruského verše na českou literární produkci jsme viděli u F. L. Čelakovského. Veršem, o jehož imitaci se Čelakovský v *Ohlase písni ruských* snažil, byl tříiktový *taktovik*, tradiční rozměr ruských bylin. Érou Čelakovského vliv ruského tónismu na český verš pohasíná, ale nekončí. Poměrně optimisticky vidí tuto věc J. Hrabák:

V českém prostředí se tónismus dlouho prosazoval jen velmi těžko, proto např. nenalezly pokusy Čelakovského tvůrčí odezvu a v moderní literatuře se tónický verš prvně uplatnil v dramate (Theerův Faëthon), při jehož realizaci vycházeli herci z návodu, jak verš recitovat. Domovské právo si tónický verš získal teprve v poválečné době, zřejmě díky překladům z Majakovského. (HRABÁK 1970b: 134)

Hrabák ovšem své úvahy píše v době, kdy je v plném proudu mohutné překladatelské dílo snad nejsojlovanejšího sovětského básníka od váženého socialistického překladatele (kompletní překlad Majakovského básní od Jiřího Taura vycházel v letech 1956–1986). Odkaz na nadcházející rozšíření tónismu byl tedy možná spíše odkazem na sílící vliv ruské kultury a politiky.

Další vývoj ostatně Hrabákem předvídaný rozvoj tónismu v české literatuře nepotvrdil. Snad i proto, že pro aktuální domácí tvorbu těžko mohlo být výrazným impulzem dílo futuristického básníka, přeložené s téměř půlstoletým zpožděním. Své současníky Majakovský navíc fascinoval svým strhujícím projevem. Čtenáři překladů však neměli možnost jeho jedinečnou recitaci zažít, a tak se pro ně po formální stránce stalo nejvýraznějším znakem jeho básní schůdkovité členění textu, které napodobuje např. J. Kainar. Tato zvláštnost však ke (znovu)konstituování kategorie tónismu v představě českého čtenáře nevedla.

Z německé literatury měl na český verš v tomto ohledu podstatný vliv H. Heine, jehož tříiktový a čtyřiktový verš inspiroval zejména tvorbu májovců k odvážnějším variacím jinak příliš pravidelného daktylského schématu.

52 K překladům z češtiny do angličtiny i naopak a vlivu rozdílné míry izochronie v obou jazycích LEVÝ 1962a: 89.

Heinovským veršem je ovlivněno například dílo G. Pflagra nebo pozdější tvorba J. Nerudy a V. Hála (ČERVENKA 1999: 44nn). Přestože na řadu jejich básní lze charakteristiku Heinova tónického verše vztáhnout, v českém kontextu je sklon vnímat podobné básně spíše jako metricky smíšené sylabotónické útvary a jejich metrické schéma popisovat adekvátním „sylobotónickým jazykem“. Stejně tak substitute dvou- a tříslabičných stop (oběma směry) v daktylu a daktylotrocheji jsou vnímány jako charakteristická zvláštnost májovské tvorby, nikoli jako obecný přechod k tónismu.⁵³

Např. u J. Nerudy je inspirace Heineho tónismem patrná především ve sbírkách *Písň kosmické* a *Prosté motivy*. Jako příklad nám může posloužit první sloka písň č. „30“ z první sbírky, v níž se střídají daktyly s daktylskou klauzulí a daktylotrocheje s ženskou klauzulí, obojí s předzáškou i bez:

Děj Země je krátce jen vyprávěn,	– pD (d)
jak píseň se krátce skládá:	– pDT (ž)
vylétla jiskřička z plamenu,	– D (d)
a zčernalá zpět zas padá.	– pDT (ž) ⁵⁴

Jak je vidět z popisu jednotlivých veršů, metrická struktura sloky je — pokud interpretujeme daný text sylabotónicky — poměrně komplikovaná. V tónické interpretaci by přitom bylo možné verše charakterizovat souhrnně jako tříiktové s 1–2 nepřízvučnými slabikami mezi ikty. Uvedený úryvek lze tedy charakterizovat jako tónický text a tato varianta se jeví z hlediska složitosti popisu smysluplnější než interpretace sylabotónická.

Báseň má však další tři sloky, které danou metrickou strukturu zrcadlí. Je tento fakt rozhodujícím momentem pro určení jako sylabotónického daktylotrocheje? V českém prostředí tomu tak je. I v některých sylabických básních je sylabická konstanta dodržena nikoli na úrovni jednotlivých veršů, ale až v opakujícím se schématu celých slok (srov. LEVÝ 1962a: 89).

V interpretaci M. Červenky právě opakování stejného metrického schématu u jednotlivých slok liší Nerudův verš od Heinova. Neruda se veršem německého básníka inspiroje, „postupuje však i samostatně a ve shodě s tradicí českého verše. Směřuje totiž k zachování sylabické stability rytmických jednotek“ (ČERVENKA 1999: 49). Chceme-li tedy básně tohoto typu řadit mezi sylabotónické, základní rytmickou jednotkou nám musí být celá strofa. Pokud bychom se chtěli přiklonit k interpretaci tónické, bylo by užitečné prozkoumat, zda i v německé tónické poezii najdeme básně, v nichž se rozložení přízvuků a slabik v jednotlivých strofách shoduje. Heineho veršem jsou v podobném smyslu inspirovány i výše probírané básně F. Gellnera, které však

53 Podrobně ČERVENKA 1999: 27nn. K českým překladům H. Heina např. TROST 1954.

54 Začátek básně „30“, ze sbírky *Písň kosmické* (NERUDA 1956: 48).

většinou mění metrickou strukturu strofu od strofy, a tak mají k tónismu o krok blíže.

Svůj vliv na utváření českého tónického verše však neměly jen překlady dobových tónických básní. Na první pohled poněkud překvapivě ovlivnily podobu českého tónismu také překlady z latiny, případně řečtiny. Pro překlad antických časoměrných básní (psaných především v hexametu a elegickém distichu) se totiž od 19. století využívalo — vedle překladů časomírou — přízvukných nápodob původního rozměru.⁵⁵ V přízvukné variantě hexametu a pentametu sestávají verše z (poměrně přísně přízvukovaných) daktylských a trochejských stop, které se mohou po vzoru časoměrné předlohy vzájemně nahrazovat. To způsobuje slabičné rozvolnění při zachování konstantního počtu stop, a tedy i iktů ve verši.

Takové „přízvukné“ básně odpovídají zároveň pravidlům tónického verše. Všiml si toho například už Horálek, který označuje přízvukný hexametr za zvláštní případ tónického verše. Píše o něm:

V přízvukném hexametu se mohou do jisté míry libovolně střídat daktyly s trocheji a tím právě vzniká proměnlivý počet slabik při opakovaném počtu šesti přízvuků. [...] Význačným rysem obrozeneckých hexametřů, jak ukázala J. Nováková,⁵⁶ je tendence k isochronismu daktylských a trochejských stop. (HORÁLEK 1956: 37–38)

A o něco dále:

Přízvuknému hexametu, který je v podstatě verš o stabilním počtu iktů s kolísavým počtem slabik (kolísání je však v podstatě omezeno na střídání jedné a dvou nepřízvukných slabik ve stopě), jsou blízké t. zv. verše tonické. (IBID.: 39)

Blízkost těchto dvou druhů veršů konstatuje i J. Hrabák:

Na přechodu mezi veršem sylabotónickým a čistě tónickým je přízvukné napodobení hexametu; od verše čistě sylabického se liší tím, že v něm není neměnný počet slabik,⁵⁷ od verše tónického pak tím, že počet nepřízvukných

⁵⁵ K českému přízvuknému hexametu v překladech např. KRÁL 1996: 58; NOVÁKOVÁ 1982; LEVÝ 1996.

⁵⁶ NOVÁKOVÁ 1949: 70n.

⁵⁷ Dodejme ještě, že v přízvukném hexametu bývá navíc — kvůli hrozbě metrické indifferencce — přísnější dodržování naplňování silných pozic přízvuky než u verše sylabotónického.

slabik je jistým způsobem normován.⁵⁸ Zdá se, že Čelakovský v tónických verších ohlasu písní ruských navazoval právě na přízvukné napodobování hexametru. (HRABÁK 1970b: 122)

Viděli jsme, že tuto spojitost využil například autor *Faëthona*, když hledal verš, který by asocioval ráz antických dramat, ale zároveň by více odpovídal charakteru českého jazyka, stejně jako autorovým dalším požadavkům. Čelakovský pak našel (dle názoru Hrabáka i Levého) v přízvukném hexametr verš podobný ruskému tónickému verši.

Přes blízkost přízvukného hexametru s tónismem v uvedených a dalších dílech i přes opakované zmínky v literatuře je spojení hexametru a tónismu u nás stále málo reflektováno. Může to být například i tím, že odkazy na hexametr jsou v českém kontextu spojovány spíše s dlouhými volnými verši Otakara Březiny a dalších symbolistů, což upevnilo jeho konotace s volným veršem.

V zahraniční teorii je vztah přízvukného hexametru k tónickému verši vnímán zřetelněji. Například ruští autoři v popisech domácího tónického verše konstatují, že metrické struktury *dolniku* se v některých případech blíží metrická základna ruského hexametru, řazeného mezi verše sylabotónické, ovšem povolujícího zároveň dle antického vzoru trochejské substituce daktylských stop.⁵⁹ Německá klasifikace, která většinou kategorií versifikačního systému neoperuje, řadí tónické verše typu „dolnik“ a „německý (tedy přízvukný) hexametr“ do jedné kategorie, charakterizované tím, že „lehké doby“ tohoto verše (tj. mezipřízvukové intervaly) jsou vyplněny 1–2 slabikami.

Této souvislosti si všímají i polští badatelé, kteří uvádějí, že přízvukná nápodoba hexametru o metrické základně 3 + 3 ikty ve dvou poloverších je formálně podobná polskému tónickému 6-akcentovci.⁶⁰ Schéma polského hexametru bývá zapisováno po slabikách, s fakultativními pozicemi v závorkách, svislá čára označuje přízvuk (WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ 2007: 896):

┘ ┘ (—) ┘ ┘ (—) ┘ ┘ + ┘ ┘ (—) ┘ ┘ ┘ ┘

Bez historického kontextu by takové verše mohly být chápány jako tónické. Jediný technický rozdíl v pravidlech tónického 6-akcentovce a přízvukného hexametru je v tom, že poloverše druhého z nich musí, jak vidíme, začínat rovnou iktem, zatímco u 6-akcentovce je možné (nikoli nutné) začít jednou nepřívuknou slabikou. Naopak v klauzulích přízvukných poloveršů hexametru je nepřívukná slabika vyžadována, zatímco u 6-akcentovce je fakultativní.

⁵⁸ Toto normování však odpovídá pravidlům „přísného tónismu“ v jiných jazycích.

⁵⁹ O ruském hexametr např. JEGUNOV 1964; BURGI 1954.

⁶⁰ V případě stejně dlouhých poloveršů. Vyskytují se i jiné varianty 6-akcentovce.

Schéma tónického 6-akcentovce tak umožňuje vytvořit verš metricky zcela totožný se strukturou polského hexametru.

Rytmičké analýzy ovšem zároveň odhalily, že rytmičká podstata tónického osmislabičného 3-akcentovce je tatáž jako podstata sylabického oktosylabu (*8-zgłosowce*) se třemi přízvuky (DOBZYŃSKA — KOPCZYŃSKA 1979: 17–18). Tříiktové přísné tónické verše mají totiž nejčastěji 7–9 slabik a ženské klauzule. Například verš užívaný Janem Kasproviczem ve sbírkách *Księga ubogich* a *Mój świat* je pak co do slabičnosti ještě pravidelnější, kolísá pouze mezi 7–8 slabikami. Autorky polské monografie o tónismu soudí, že důvodem je snaha básníka, aby se novým veršem příliš nevzdálil tradičním polským rozměrům (IBID.: 16).

I přes tyto formální podobnosti dané kategorie v povědomí nespĺývají, což ukazuje, jak klíčovou roli pro ukotvení konkrétního verše v literární tradici hraje teoretická reflexe, literární kontext i čtenářské povědomí. Protože polští čtenáři i teoretikové chápou polský 3-akcentovec a 6-akcentovec jako samostatné typy regulérně existujícího polského tónického verše, nemají velké problémy tyto verše jako tónické číst, chápat a interpretovat. Teoretická, autorská i čtenářská reflexe dopomáhá tomuto metrickému systému k samostatnosti.

Závěr

Pátrání po tónických textech v české literatuře nás zavedlo k závažným metodologickým otázkám, bez nichž není možné pozici tónismu v české literatuře stanovit a které se ukázaly důležitější než hypotetický soupis nalezených tónických textů. Nejprve bylo třeba si ujasnit, jak je tónismus definován a jak lze tónické verše poznat a odlišit od jiných versifikačních systémů. Výsledky byly překvapivě rozdílné, což se projevilo už jen v pestrosti možných způsobů zápisu metrického schématu.

V prvé řadě se nepotvrdilo, že přiléhavou a postačující definicí tónického verše je „stálý počet přízvuků ve verši“. Ukázali jsme, že podstata tónického verše je komplexnější a nespočívá pouze v počtu iktů, ale také v jejich intervalech v čase, což je skutečnost, kterou je možno zjistit pouze z mluvené, nikoli psané podoby textu, resp. způsob deklamace a určení verše jako tónického se oboustranně ovlivňují. Popsali jsme izochronii taktů jako jazykovou vlastnost, která možnost rytmizace prostřednictvím pravidelných rozestupů přízvukných slabik v čase zakládá. Konstatovali jsme, že tónický verš figuruje převážně v jazycích se silnou izochronií (v angličtině, ruštině atd.), ale tato tendence není pro použití tónické versifikace nezbytná — jak jsme viděli na příkladu polského tónického verše.

Jako překvapivě problematické se ukázalo i zařazení tónismu do soustavy versifikačních systémů. V polské tradici je tónismus chápán jako samozřejmý člen trichotomie tónismus–syllabismus–syllabotónismus. V anglické teorii

naopak existují argumenty pro to, aby tónismus za versifikační systém vůbec nebyl považován. Někteří autoři (např. rusko-americká autorka M. Tarlinskaja) zase považují za samostatný versifikační systém nejen „čistý tónismus“, nýbrž také jeho „přísnou“ variantu, která se svými vlastnostmi blíží jak tónismu, tak sylabotónismu. J. Levý tento typ zahrnuje mezi verše sylabické, zatímco v polském chápání jde o klasický podtyp tónismu. Německá teorie s kategorií versifikačního systému zpravidla nepracuje a tónické verše řadí dle stupně volnosti v počtu slabik do různých kategorií po bok jiných druhů verše. V českém povědomí není tónismus příliš ukotven a tónické verše v praxi zpravidla splývají s veršem volným či daktylotrochejským.

I přes rozdílnost pojetí a podoby tónického verše v různých jazycích lze konstatovat, že ve všech zmiňovaných literaturách najdeme kromě „čistého“ tónismu typ, který má napříč jazyky podobnou metrickou formu, ať je zařazován jakkoli. Je jím verš označovaný v německé poezii jako *Knittelvers*, v ruské jako *dolnik*, v polské jako *tonizm ścisły* a v anglické jako *strict stress-meter*. V české teorii se pro takový verš většinou užívá některého přejatého termínu (*dolnik* či *knittelvers*). Tento „přísný tónický verš“ se — oproti slabičně volnějšímu „čistému tónismu“ — vyznačuje omezením slabičného rozsahu v mezipřízvukových intervalech na 1–2 nepřízvučné slabiky, před prvním a za posledním iktem verše nemusí být slabika žádná. V anglické a německé poezii se vyvinul z „čistého“ tónického verše směrem k větší pravidelnosti, zatímco např. v polské a ruské literatuře naopak volnější variantě předcházeli (vyvinuli se z veršů sylabotónických či sylabických).⁶¹

Nejasnosti ohledně definice, zařazení a odlišení tónického verše (případně jeho jednotlivých podtypů) od jiných druhů verše souvisí s otázkou, jak volně může být zacházeno s jeho metrickými pravidly, aby verš ještě vyhovoval své definici. V první řadě se tento problém týká počtu přízvuků ve verši, a také toho, zda může místo slovního přízvuku posloužit přízvuk větný (popř. v některých jazycích vedlejší slovní). Odpovědi se liší dle zkoumané literatury a někdy i dle autora.⁶² Jedna klíčová otázka ale zůstává — pokud verše nedodržují dané pravidlo v požadované míře a nenaplníují tak definici tónického verše, o jaký typ verše se tedy jedná?

Toto dilemma se vyskytuje na konci prakticky všech analýz tónického verše v české literatuře. Levý například odmítá Erbenovy i Čelakovského verše poji-

61 TARLINSKAJA 1993: XV–XVI; DOBRZYŃSKA — KOPCZYŃSKA 1979: 14, 25.

62 Dobrzyńska a Kopczyńska například konstatují, že v polském 3-*akcentowci* dodržují daný počet přízvuků statisticky cca tři čtvrtiny veršů. U 6-*akcentowce* je to dokonce jen něco přes polovinu. Zařazení verše jako tónického to však neruší (DOBRZYŃSKA — KOPCZYŃSKA 1979: 23). Jak už jsme zmiňovali, pravidelný počet přízvuků bývá tendencí, nikoli konstantou, což podobně podotýká např. HORÁLEK 1956: 19.

mat jako tónické (mimo jiné) proto, že u nich neplatí princip pevného počtu přízvuků ve verši. Červenka považuje u Theerova *Faëthona* za nejpřiměřenější „pokládat verš tohoto dramatu za dlouhý volný verš relativně stálého — a to značného — rozsahu“.

Aniž bychom chtěli kategorii tónismu uměle rozšiřovat, nelze se spokojit s faktem, že po vyřazení „nedokonalých“ tónických veršů z této skupiny zůstane určité množství textů s jasnými konotacemi na tento typ verše nezařaditelných (případně zařazených vylučovací metodou, i přes svou zřetelně pocítovanou pravidelnost, do „zbytkové“ kategorie volného verše), tím spíše, že zahraniční teorie si s takovými případy dokážou poradit. I v českém kontextu nalezneme hlasy volající po přehodnocení chápání tohoto verše. Horálek například v souvislosti s Erbenovým veršem nepovažuje za smysluplné omezovat tónickou interpretaci pouze na texty, v nichž má tónický princip podobu konstanty (takové omezení ostatně v zahraničních pojetích většinou nenajdeme).

Zásadní ideu vyslovuje u rozboru Čelakovského *Ohlasu písní ruských* J. Hrabák, když konstatuje, že „počet metrických přízvuků zde nebývá sice dodržován s naprostou důsledností, ale uplatňuje se jako velmi silná tendence schopná vzbudit rytmický impuls“ (HRABÁK 1970a: 100). Mukařovský z jiného pohledu konstatuje totéž u *Faëthona*, když píše, že „daktylský půdorys se v Theerových volných verších uplatňuje tak silně, že se časová rozloha daktylu stává při četbě mírou tempa, trochejská stopa znamená zde zpomalení, stopa delší než trojslabičná zrychlení“ (MUKAŘOVSKÝ 1948b: 84) — jinak řečeno, rytmický impuls nesený přízvukovými vrcholy je tak silný, že (český!) čtenář přestává vnímat počet slabik jako určující pro pravidelnost verše.

Nesoulad „metrický nedokonalých“ (tj. iktovou konstantu nedodržujících) veršů a po rytmické stránce fascinujícího posluchačského zážitku jsme mohli sledovat nejlépe na dramatu *Faëthon*, u něhož máme k dispozici dobové recenze i teoretické stati. Například O. Fischer při analýze samotného textu — stejně jako jiní teoretici — upozorňuje, že v nejednom verši jen s jistou ochotou napočítá iktů právě pouze pět. Jakmile však přejde k hodnocení dramatického zážitku, podivuje se „podmanivé síle jeho rytmu“ — stejně jako prakticky každý, kdo *Faëthona* na jevišti viděl a slyšel.

Z výše popsaného vysvítá, že zvuková forma je pro tónický rytmický princip klíčová. To ostatně dokládá i charakter tónických textů v české literatuře — všechna jmenovaná díla, až na tvorbu F. Gellnera, jsou buď inspirována lidovou písní (Čelakovský, Erben, patrně i Bezruč) či mají formu dramatu (Kainar, Theer). I v zahraniční tvorbě často najdeme tónické verše v písních, říkankách či ukolébávkách. Zavedení tónismu bylo ostatně nejednou spojeno se zavedením specifického způsobu přednesu — jako tomu bylo u Otakara Theera nebo u ruského básníka a metrika A. P. Kwiatkowského, který v roce 1928 zavedl do ruské literatury *taktovik*.

Deklamace je totiž u tohoto versifikačního systému významnou složkou, která rytmický charakter díla dotváří. Zvuková forma tu neznamená pouhé převedení zákonitostí psaného textu na akustickou rovinu, ale sama je interpretací v pravém slova smyslu, kterou nemůžeme při odborné metrické analýze pominout tak lehce, jako to lze např. u českého sylabismu.

Pokud zvuková podoba chybí, je pro adekvátní interpretaci a pochopení podstaty tónického rytmu — alespoň v české literatuře — většinou třeba jiné mimogramatické podpory, ať už na rovině grafické stránky (vzpomeňme např. verše Majakovského), specifického kontextu nebo doprovodného teoretického komentáře (srov. HRABÁK 1970a: 107–109). Taková podpora přispěje k posílení rytmického impulsu a vnímání daného textu jako vázaného.

Jak se ale ukazuje, v českém kontextu ani tato podpora nevytváří vnímání kontinuální tradice tónických literárních textů, a to právě proto, že i přes některé výslovné vazby mezi nimi (především odkazy pozdějších autorů na verš Erbenův nebo rozvinutí Bezručových tendencí Františkem Gellnerem) je kontext jednotlivých děl velmi různorodý. Nespojuje je jeden literární proud, období či manifest a každý je proto spojován či porovnáván s jiným typem verše. V polské literatuře není tónických básní o mnoho více, avšak manifest tónismu, který se prostřednictvím *Księgi ubogich* objevil ve stejném roce době jako u nás *Faëthón*, uvedl tento verš ve všeobecné povědomí, z něhož už ho ani další literární vývoj nesmazal.

Klíčovou roli kontextu můžeme z opačné strany vidět na kategorii českého přízvučného hexametru, který ve většině případů odpovídá pravidlům „přísného“ tónického verše velmi dobře. Díky svému specifickému kontextu tvořenému charakteristickými náměty, žánry i funkcí (překlady), se však udržel jako samostatná kategorie, která i přes svou formu nebývá v českém kontextu spojována s tónismem (této formální spojitosti však využil O. Theer, který pouze nahradil šestiiktový hexametr variantou pětiiktovou, a inspiroval se jí také například F. L. Čelakovský).

Přízvučný hexametr funguje jako samostatná kategorie například i v ruské či polské literatuře, v nich je ovšem jeho vazba na tónický verš zmiňována. V polské literatuře je formálně podobných veršových kategorií ještě více. Uvedli jsme, že zatímco polský tónický 6-akcentovec vykazuje blízkou formální souvislost s polským přízvučným hexametrem, metrickým půdorysem „přísného“ tónického 3-akcentovce je v zásadě totožný s metrickým půdorysem sylabického oktosylabu. Navzdory tomu všechny tyto skupiny — včetně kategorie tónického verše — figurují v polském literárním kontextu samostatně.⁶³

63 Souvislost tónického verše s omezeným slabičným kolísáním a lidového verše sylabického byla konstatována i u K. J. Erbena. Jak jsme viděli, jeho texty se však zařazení pouze do jedné z těchto kategorií vzpírají (resp. v jejich zařazení nepanuje

Text se totiž do literatury nezařadí jako tónický pouze či právě proto, že po statistické stránce odpovídá tomuto typu rozložení či počtu přízvučných a nepřízvučných slabik. Je třeba, aby byl jako tónický chápán. Na jeho skutečné zařazení má vliv osobnost autora, literární kontext díla, jeho téma, ovlivnění jinými jazyky a literaturami, čtenářská/posluchačská zkušenost recipienta a v neposlední řadě jeho teoretické reflexe. Jen tak se může stát, že jsou texty, z rytmického hlediska velmi podobné, chápány jako zástupci jiných typů verše, ba dokonce odlišných versifikačních systémů.

Článek vznikl za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.0.2.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj. / The work was supported by the European Regional Development Fund-Project „Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World“ (No. CZ.0.2.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

Prameny

BEZRUČ, Petr

2014 *Slezské písně*; edd. Jiří Flaišman, Michal Kosák a Kristýna Merthová (Praha: Akropolis/Ústav pro českou literaturu AV ČR)

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1913 *Fr. L. Čelakovského Ohlas písní ruských a českých*; ed. František Táborský (Praha: L. Bradáč/K. Dyrnyk)

ERBEN, Karel Jaromír

2003 *Kyřice. České pohádky*; ed. M. Otruba (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

GELLNER, František

2012 *Dílo. Svazek I*; ed. Jiří Flaišman et al. (Praha: Akropolis/Ústav pro českou literaturu AV ČR)

KAINAR, Josef

1953 *Zlatovláska. Hra pro loutky ve čtyřech obrazech* (Praha: Orbis)

2007 *Zlatovláska* (Praha: Knižní klub)

KASPROWICZ, Jan

1956 *Księga ubogich*; ed. Irena Orlewiczowa (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

NERUDA, Jan

1956 *Básně II*; ed. F. Vodička (Praha: Státní nakl. krásné literatury, hudby a umění)

THEER, Otakar

1916 *Faëthón: tragédie o dvou dějstvích a dohře* (Praha: Fr. Borový)

shoda) a podle některých badatelů (především dle K. Horálka) vyžadují vytvoření dodatkové kategorie *tónosylabického verše*.

Literatura

BREUER, Dieter

1999 *Deutsche Metrik und Versgeschichte* (München: W. Fink/UTB)

BROGAN, Terry V. F.

1993 „Accentual verse“; in Terry V. F. Brogan, Alex Preminger, Frank J. Warnke (edd.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press), s. 6–7

BURGI, Richard

1954 *A History of the Russian Hexameter* (Hamden: Shoe String Press)

ČERMOCHOVÁ, Klára

2018 *Koncept národního verše v české a zahraniční versologii 19. a 20. století — otázky, problémy, polemiky*; dizertace (Praha: FF UK) <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/152952>>2019 „Polská a německá versologie z českého pozorovacího stanoviska“; *Slovo a smysl* XVI, č. 31, s. 191–2082020 *Koncept izochronie a alternační hypotéza — představení dvou mezinárodních konceptů rytmu* (v recenzním řízení pro Slovo a slovesnost)

ČERVENKA, Miroslav

1989 „Kritiky a referáty“; *Slavia* LVIII, č. 4, s. 434–4361999 *Z večerní školy versologie IV, Daktyl* (Praha: ÚČL AV ČR)2001 *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)2006 *Kapitoly o českém verši*; edd. Květa Sgallová, Jiří Holý (Praha: Karolinum)

DŁUSKA, Maria

2001 *Odmiany i dzieje wiersza polskiego (Prace wybrane, swazek I)* (Kraków: Universitas)

DOBRZYŃSKA, Teresa — KOPCZYŃSKA, Zdzisława

1979 *Tonizm* (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich)

DUBĚDA, Tomáš

2005 *Jazyky a jejich zvuky. Univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii* (Praha: Karolinum)

FILIPOVÁ, Helena

2000 „Ruský verš a počítačové systémy“; *Slavica litteraria (Sborník prací Filozofické fakulty MU)* 49, č. X3, s. [91]–95

FISCHER, Otokar

1917 „Divadelní studie“; *Osvěta* XLVII, č. 6, s. 357–360

FRASER, George Sutherland

1980 *Metre, Rhyme and Free Verse* (London: Methuen)

GASPAROV, Michail Leonovič

1974 *Sovremennyy russkij stich* (Moskva: Nauka)1997 *Russkij narodnyj stich i jeho literaturnye imitacii. Izbrannyje trudy*, t. III, *Jazyki russkoj kultury* (Moskva) [1978]2012 *Nástin dějin evropského verše*; přel. Robert Ibrahim, Alena Machoninová (Praha: Dauphin) [2009]

GIOIA, Dana

- S. A.** „Accental verse“; <<http://danagioia.com/essays/writing-and-reading/accental-verse>>; přístup 19. 7. 2019

HORÁLEK, Karel

- 1942** „K theorii českého jambu“; *Slovo a slovesnost* VIII, č. 3, s. 130–135
1949 „K otázce českého amfibrachu“; *Slovo a slovesnost* XI, č. I, s. 46–47
1956 *Počátky novočeského verše* (Praha: Univerzita Karlova)

HRABÁK, Josef

- 1970a** *O charakter českého verše* (Praha: Svoboda)
1970b *Úvod do teorie verše* (Praha: SPN)

CHISHOLM, David

- 1975** *Goethe's Knittelvers. A Prosodic Analysis* (Bonn: Bouvier)

CHOLŠEVNIKOV, Vladislav Jevgenevič

- 1972** *Osnovy stichovčdenija: russkoje stichosloženie* (Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta)

IBRAHIM, Robert — PLECHÁČ, Petr — ŘÍHA, Jakub

- 2013** *Úvod do teorie verše* (Praha: Akropolis)

JEGUNOV, Andrej Nikolaevič

- 1964** *Gomer v russkich perevodach XVIII—XIX vekov* (Moskva/Leningrad: Nauka)

JAKOBSON, Roman

- 1995** „Základy českého verše“; in idem: *Poetická funkce* (Jinočany: H & H), s. 157–248 [1926]

JASSEM, Wiktor

- 1952** *Intonation of Conversational English* (Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe)

JESPERSEN, Otto

- 2009** „Metrum“; přel. Petr Plecháč; *Aluze* XI, č. 2, s. 102–120 [1933]

JONES, Daniel

- 1956** *An Outline of English Phonetics* (London: Heffer)

KAYSER, Wolfgang

- 2002** *Kleine deutsche Versschule* (Bern: Francke)

KRÁL, Josef

- 1996** „O prosodii české“; in Jiří Levý (ed.): *České teorie překladu (2)* (Praha: Ivo Železný) s. 58–59 [1894]

LEVÝ, Jiří

- 1962a** „Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu“; *Slovo a slovesnost* XXIII, č. I, s. 1–8, č. 2, s. 83–92
1962b „Verš české poezie a jejích ohlasů“; *Slavia* XXXI, s. 242–256
1966 „Ještě k verši Erbenovy Kytice“; *Slovo a slovesnost* XXVII, č. I, s. 49–53
1996 *České teorie překladu (1). Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře* (Praha: Ivo Železný)

MALIŠ, Otakar

1972 *Theerův Faëthón: metrická studie* (Praha: [s. t.])

1980 *Theerův Faëthón: metrická studie* (autoreferát k obhajobě disertační práce) (Praha: [s. t.])

MERTA, Vladimír

1990 *Zpívaná poezie* (Praha: Panton)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948a „Polákova »Vznešenost přírody«“; in idem: *Kapitoly z české poetiky* II (Praha: Nakladatelství Svoboda), s. 91–176 [1934]

1948b „Obecné zásady a vývoj novodobého verše“; in ibid., s. 9–90 [1934]

1948c „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“; in ibid., s. 199–208 [1934]

NA PAMĚT

1920 *Na paměť Otakara Theera* (Praha: B. M. Klika)

NOVÁKOVÁ, Julie

1949 *Tři studie o českém hexametru* (Praha: Nákladem Královské české společnosti nauk)

1982 „Zápas o český hexametr není ukončen“; *Listy filologické* CV, č. 4, s. 261–270

PIKE, Kenneth Lee

1954 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Behavior* (Glendale: SIL)

PÍŠA, Antonín Matěj

1928 *Otakar Theer I* (Praha: Čin)

1933 *Otakar Theer II* (Praha: Čin)

POLDAUF, Ivan

1983 *Anglický slovní přízvuk* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

SEDMIDUBSKÝ, Miloš

1988 *Die Struktur der tschechischen Lyrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (München: Otto Sagner)

TARLINSKAJA, Marina

1993 *Strict Stress-Meter in English poetry. Compared with German & Russian* (Calgary: UCP)

TROST, Pavel

1954 „Poznámka k novému překladu Heina“; *Slovo a slovesnost* XV, č. 4, s. 187–188

WAGENKNECHT, Christian

2007 *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung* (München: C. H. Beck)

WEINER, Richard

1917 „Besedy o umění“; *Venkov: orgán České strany agrární* XII, č. 72, 27. 3. 1917, s. 4–5

WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, Maria — RYSZKIEWICZ, Mirosław — CHOMIUK, Aleksandra et al.

2007 *Wersyfikacja polska. 1. Teksty teoretyczne i słowniczek pojęć* (Lublin: Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej)

ZÁVODSKÝ, Artur

1966 „Uplatnění tří prozodií v díle Fr. L. Čelakovského“; in *Teorie verše. I. Sborník brněnské versologické konference* (Brno: Universita J. E. Purkyně), s. 237–245

Résumé

This paper describes the metric structure of accentual verse and its place in the panoply of versification systems. The author compares the definitions of this type of verse for both Czech and foreign authors and examines the reasons behind their differences. She describes the category of time isochrony as a feature of a language in which the tonic principle operates and presents the concept of tonism in Polish, English, Russian and German. The next section summarizes the period and contemporary reception of texts by six Czech authors (F. L. Čelakovský, K. J. Erben, P. Bezruč, F. Gellner, O. Theer and J. Kainar), whose verse is either considered by some theorists to be accentual or which has been discussed in this light in the past. The final chapter focuses on the issues surrounding translations of accentual verse into Czech and the association between tonism and the metric base of other types of verse, as well as the aural nature of accentual verse in general. It is not primarily the aim of this paper to prove or refute the existence of Czech accentual verse or its usage by particular authors. What is far more important here is the presentation of possible views of this metrical category and the quest for an answer to: a) what is and should be a generally applicable yardstick for the occurrence of a specific verse form in national literature, and b) what is the importance of objectively identifiable features of verse and on the other hand the national, cultural, historical and literary-historical context for its final designation, and thus also for the interpretation of entire poetic texts.

Klíčová slova / Keywords

Petr Bezruč — F. L. Čelakovský — K. J. Erben — Faëthon — František Gellner — izochronie — Josef Kainar — přízvukový hexametr — Otakar Theer — tónický verš — versifikační systém — verš

Petr Bezruč — F. L. Čelakovský — K. J. Erben — Faëthon — František Gellner — isochrony — Josef Kainar — stressed hexameter — Otakar Theer — accentual verse — versification — verse

Sborník *Prameny víry* — pokus o protektorátní aktivistickou literaturu

Alena Šidáková Fialová

[ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR]

Jak kontrastoval ostrov tohoto klidu se zeměmi, kde se válčí, s mozky, v nichž se rodí ztřeštěnost a jimž uniká nejasný cíl! Lázeňští hosté od soustruhů, slévačských pecí a ponků rokovávali s vnitřní vyrovnaností často o těchto věcech v jasů slunka, jež zalévalo pokojný obzor a zahánělo mráčky nad horami.

(PRAMENY VÍRY 1943: 291)

Idylický obrázek šťastných dělníků poprvé odpočívajících v luxusních lázeňských zařízeních byl součástí umělecké angažované produkce, literatury, která vznikala s cílem oslavit a upevnit vládnoucí režim, v tomto případě Protektorát Čechy a Morava. Přestože nacistické úřady měly zájem o díla, která by umožnila snazší indoktrinaci obyvatelstva vládnoucí ideologií, a tedy jeho identifikaci s aktuální politickou situací, v první fázi protektorátu takto orientovaná literatura s uměleckými ambicemi vznikala jen minimálně.

Situace se začala měnit od podzimu 1941, po nástupu Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora a vzestupu Emanuela Moravce, který se stal v lednu 1942 členem protektorátní vlády. Postupně docházelo k zesílení nacistické propagandy, jejíž volání vyslyšelo několik autorů nejčastěji populární literatury (zvláště sešitových románových edic): z tohoto okruhu máme dochováno několik textů s antisemitským tématem a próz oslavujících pracovní nasazení dělníků v továrnách.¹ V oblasti literatury s umělec-

1 Janáček a Jareš uvádějí ve svém soupisu sešitových románových edic 25 románů s antisemitskými motivy (JANÁČEK — JAREŠ 2003). K problematice antisemitismu v protektorátní literatuře dále BRABEC 2002a. Tzv. pracovnímu románu se dosud podrobně věnovala pouze diplomová práce Michala Kolezsara *Tendenční beletrie z období Protektorátu Čechy a Morava* (KOLEZSAR 2010), která uvádí čtyři svazky z let 1942–1943.

kými ambicemi však dílo otevřeně propagující vládnoucí režim nebo ideje, na jejichž základech tento režim stál, spontánně nevzniklo.

Existoval však ojedinělý pokus takovouto tvorbu iniciovat formou nakladatelské soutěže: jejím výsledkem byla kniha s příznačným názvem *Prameny víry*. Svazek vyšel ve dvou totožných vydáních v roce 1943 v nakladatelství Leopolda Mazáče s podtitulem Patnáct povídek poctěných cenou v soutěži Nový zítřek. Měl být důkazem, že lze umělecky zpracovat současnost, a tím vyjádřit „pozitivní vztah“ k aktuálním událostem, o čemž mimo jiné svědčí i náš úvodní citát z této knihy, tematizující Heydrichovu akci pro několik tisíc dělníků z českých a moravských zbrojních továren.

Prameny víry měly — podle úvodních informací na přebalu knihy — tryskat „z povídek vesměs vyvážených z českého života dnešního nebo z nedávné minulosti, zaměřené vesměs k lepšímu zítřku“, což bylo přesně to, co v dobové prozaické produkci chybělo. Nejen že v tomto období v podstatě nevycházela žádná umělecká díla vyjadřující pozitivní vztah k nacistickému Německu a jeho světonázoru, neobjevovala se žádná díla, která by jen náznakově tematizovala změněnou současnost, protektorátní realie, válku, okupovanou Evropu apod. Sborník měl proto ukázat „vůli českých autorů přiblížit se dnešku, porozumět mu a najít v něm předpoklady pro rozvoj české kultury v budoucnosti“ — a je zajímavé sledovat, jak si tehdejší autoři tento dnešek i potenciální budoucnost představovali a jakým způsobem jejich obraz dokázali včlenit do výpovědi, jež měla aspiraci být výpovědí uměleckou.

Přestože jsme si vědomi, že šlo ve výsledku o díla literárně nepřiliš zdařilá, má patnáct povídek, vítězů literární soutěže známého nakladatelství, jedinečnou vypovídací hodnotu o dobových představách vládnoucího režimu i možnostech konkrétních autorů o tom, jak měla či mohla vypadat „angažovaná literatura“, tvorba zpodobující aktuální dění v mezích povoleného i vyžadovaného. Ačkoli čtenářská recepce byla vzhledem k tématu i kvalitě knihy nejspíše velmi slabá, zároveň se nejednalo o publikaci, která by vyšla bez povšimnutí. O tom svědčí nejen nemalá literárněkritická recepce, ale také fakt, že se kniha stala předmětem doličným při poválečném vyšetřování činnosti nakladatelství, ve kterém svazek vyšel.

Přestože se z poválečné svědecké výpovědi vydavatele sborníku Leopolda Mazáče dozvídáme, že se porotci snažili odmítnout umělecky slabé, pronacisticky orientované texty, a „tak se stalo, že v 15 povídkách je jen jediná [Aloise Kříž] trochu tendenční a ostatní jsou naivní povídky“, ² musíme toto svědectví číst v kontextu těsně poválečné doby, v níž se Mazáč snažil čelit (v mnohém účelovému a nepravdivému) obvinění z kolaborace. Z odstupu je totiž zřejmé, že užití konkrétních žánrů, motivů a témat ovlivněných konvenční

2 Knihovna Národního muzea, Oddělení knižní kultury, Nakladatelské archivy a osobní fondy, L. Mazáč 60/63, list č. 6.

dobovou tvorbou a zejména včlenění některých zásadních myšlenek nacistické ideologie je přítomno téměř v každé povídce. Analýzou konkrétních textů, ale i okolností jejich vydání a následného literárněkritického ohlasu ukážeme, jak ve výsledku vypadal ojedinělý český pokus vytvořit „aktivistickou literaturu“, která měla cílit na jiné čtenáře než jen konzumenty populární literatury.

Nejen čtenáře, ale také budoucí autory aktivistických děl více či méně formovala nacistická propaganda zejména prostřednictvím prací aktivistických novinářů a projevů státních představitelů, zejména Emanuela Moravce. Termín *aktivismus* či *aktivistický*³ přitom užíváme pro charakteristiku takového jednání, veřejného vystupování či umělecké tvorby, která aktivně propaguje nacistickou ideologii a zdůrazňuje výhody stávajícího politického zřízení. Vycházíme zde ze sekundární literatury, v níž dosud nejpodrobnější charakteristiku tzv. aktivistické kolaborace zejména v souvislosti se žurnalistickou tvorbou přinesl Pavel Večeřa (s odkazem na práce Tomáše Pasáka a Detlefa Brandese).⁴ Večeřa rozlišuje užívání tohoto termínu v těsně poválečné době, kdy označoval souhrnně kolaborační jednání, a jeho dalšího rozpracování v pozdější odborné literatuře, které již rozlišuje několik typů kolaborace. Zatímco představitelé kolaborace konformistické nejednali nad rámec příkázaného, aktivistická kolaborace „byla přesvědčena o finálním vítězství Němců a trvalosti uspořádání »Nové Evropy« pod vedením nacistů. Její protagonisté proto s Němci spojili své kariéry i svoji budoucnost“ [...] „aktivně, vynalézavě a s rozhodností napomáhali okupantům v ovládnutí a exploataci svých vlastních zemí“ (VEČEŘA 2014: 22).

Okolnosti vydání

Soutěž Nový zítřek těsně souvisela s příchodem, či lépe dosazením „komisaře pro říšskou myšlenku“ do nakladatelství L. Mazáč, k němuž došlo v říjnu 1941.

3 Pojem *aktivismus* či *aktivistický* tu nevážeme k pracím literárního uskupení Aktivisté (které ovšem nemělo ke sborníku daleko především prostřednictvím postavy nejvýznamnějšího aktivisty, Vojtěcha Roznera, který ve sborníku taktéž publikoval). Program Aktivistů vyrůstal z jiných kořenů než nacistická ideologie, nicméně teze propagující radost, optimismus, kladný postoj k životu, práci pro kolektiv apod. s ní v lecčems rezonovaly (konkrétní případy zejména aktivistické poezie najdeme v drobném sborníku Vojtěcha Roznera *Z pasivity poesie k aktivismu* z roku 1940). Více viz HOLEČEK 2015.

4 Analýza pojmu *aktivismus* se objevila poprvé v pracích Tomáše Pasáka („vyznačoval se nejenom úzkou spoluprací s Němci, ale také snahou získat podíl na moci při prosazování nových politických opatření“ [PASÁK 1998: 102]). Stručnou charakteristiku lze najít taktéž u Detlefa Brandese, v jehož pojetí aktivistické jednání představovalo „skupiny ochotné ke kolaboraci, které počítaly s konečným německým vítězstvím“ (BRANDES 2019). Podrobnou analýzu typů kolaborace přinesl také Stanislav Kokoška (KOKOŠKA 2010).

Stal se jím — na popud Waltera Langa, Untersturmführera SS a důstojníka Sicherheitsdienstu — Rudolf Novák (1890–1947), šéfredaktor *Arijského boje*. Jeho úkolem bylo kontrolovat ediční plány a schvalovat předložené rukopisy, navrhopvat k vydání knihy odpovídající žádanému politickému kurzu a také nálezitě „převychovat“ zaměstnance nakladatelství. Jak po válce v obhajobě činnosti nakladatelství tvrdil spisovatel a nakladatelský redaktor Ladislav Ptáček, „čas od času přicházal Novák s edičními náměty, jež měly propagovat říšskou myšlenku, avšak ve většině případů k uskutečnění jeho plánu nedošlo, a to jednak pro odpor ostatních spolupracovníků v nakladatelství a pak také proto, že Novák své náměty zapomínal“.⁵

V létě 1942, v době stanného práva po atentátu na R. Heydricha, přišel Novák s nápadem vypsát povídkovou soutěž, která měla objevit nové talenty. Dle svědecké výpovědi L. Mazáče z roku 1945 se Novákovi nedalo odporovat, ačkoli vedení ani zaměstnanci s tímto počinem nesouhlasili a snažili se ho bojkotovat.⁶ Dne 4. srpna byla odeslána žádost o povolení soutěže na Ministerstvo lidové osvěty, která pak byla 13. srpna oficiálně povolena⁷ a již 22. srpna byla poprvé avizována v *Arijském boji* s příznačným — zřejmě Novákovým — přípisem, že jejím cílem je „prolomení netečnosti českých literátů k současnému dění“ a doporučení, že „soutěž by měla najít pronikavé podpory v denních listech“ (ANONYM 1942a). V tisku byla oficiálně ohlášena jako anonymní soutěž na 10 povídek o rozsahu do 40 tiskových stran, přičemž rukopisy měly být do nakladatelství zaslány do 30. září.

Podmínky soutěže, které ovšem nebyly oficiálně zveřejněny, ale pouze zasílány autorům na vyžádání, byly předmětem vyjednávání Rudolfa Nováka jakožto zástupce německých úřadů na jedné straně a pracovníků nakladatelství, kteří se snažili „nezadat si“, na straně druhé. Dle poválečného svědectví majitele a redaktorů nakladatelství byl nejproblematictější bod 6, který měl znít „Povídky musí odpovídat duchu novodobého nazírání společenského“: po odporu nakladatele Novák prý upřesnil, že jde o „nazírání na práci“.⁸ Veřejnosti a potenciálním autorům v kulturních rubrikách dobových periodik, jakož i úředníkům Ministerstva lidové osvěty v zaslané žádosti nakladatelství

5 Archiv bezpečnostních složek, fond 300 — Zemský odbor bezpečnosti, Protokol sepsaný dne 5. prosince 1946 u ministerstva vnitra v Praze. Ladislav Ptáček (svědecký protokol).

6 Knihovna Národního muzea, Oddělení knižní kultury, Nakladatelské archivy a osobní fondy, L. Mazáč 60/63, Moje „spolupráce“ s Němci (Leopold Mazáč), list č. 9.

7 Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty, dodatky, karton 8, Literární soutěže.

8 Knihovna Národního muzea, Oddělení knižní kultury, Nakladatelské archivy a osobní fondy, L. Mazáč 60/63, list č. 6.

o povolení soutěže,⁹ však byla předložena jiná formulace, totiž že povídky „musí svým námětem odpovídat duchu novodobého českého aktivismu, musí být prodchnuty duchem nového českého vlastenectví a jejich umělecká forma musí být přístupná i širší obci čtenářů“ (ANONYM 1942b).

Rudolf Novák již zpočátku tušil, že chuť psát texty tematizující okupační realitu nebude mezi českými spisovateli velká. Ještě před vydáním knihy je varoval před neúčasti v soutěži, přičemž jeho komentáře obsahovaly i skrytou výhrůžku: „Předně, zda soutěž obešlou známí literáti, aby tak dokumentovali, že pochopili volání nové doby. Existuje totiž řada spisovatelů, kteří strčili hlavu do písku, a dělají pštrosí politiku. Jenže takový postoj nelze trpět, a tak nezbyvá pštrosím literátům, než jít do pense a neobtěžovat čtenáře bezvýznamným čtením“ (NOVÁK 1942a).

V listopadu 1942, po uzávěrce soutěže, již musel konstatovat, že i přes velice štědré honoráře známí literáti soutěž opravdu bojkotovali: „Řekněme si upřímně, že na prstech jedné ruky dalo by se spočítat, kolik románů, povídek anebo dramát v duchu nové doby psaných, vyšlo dosud z dílen českých spisovatelů. Někteří spisovatelé mohli se však vymlouvat, že neměli vhodné příležitosti, aby důstojným způsobem mohli projevit své credo v literární práci. [...] že soutěže zúčastnilo se jen několik známějších literátů, je zarážející.“ Proto museli nastoupit noví, mladí spisovatelé (Novák udává věkový průměr autorů 35 let), neboť „když nepišou staří, budou psát noví lidé v duchu nové doby“. Je však proto „povinností“ literární kritiky a odborníků podat těmto autorům pomocnou ruku, nehodnotit je přísně a pomáhat jim v jejich další tvorbě (IDEM 1942b). Ostatně příznačný termín *povinnost* se objevuje i v Poznámce, respektive doslovu ke sborníku (anonymního, zřejmě psaného samotným Novákem): „má ukázat, že si český spisovatel uvědomuje svou úlohu a svou povinnost k národu a k době“ (PRAMENY VÍRY 1943: 344).

Nahlíženo ovšem čistě kvantitativně, byla soutěž překvapivě úspěšná: během necelých dvou měsíců se sešlo 203 prací od 162 autorů. Rudolf Novák se automaticky stal jedním z porotců soutěže a Leopold Mazáč ve snaze umenšit jeho vliv proti němu prosadil spisovatele a novináře Františka Sekaninu a literárního kritika a historika Bedřicha Slavíka, kteří měli sloužit jako Nováková protiváha a přehlasovat jeho rozhodnutí. Porota měla původně vybrat deset nejlepších prací, přičemž Novák se jako její člen snažil prosadit zejména vydání textů svých známých, tedy kolegy z *Arijského boje*, dramatika

9 V zápisu z jednání poroty jsou použita ještě „vstřícnější“ slova, u nichž lze předpokládat autorství Rudolfa Nováka: „Aby byly výchovně odpovědné ve smyslu nového českého vlastenectví a aby byly prodchnuty nekompromisně říšskou myšlenkou. | Aby byly založeny co možná na největším počtu myšlének, za nimiž jde Nová Evropa.“ Národní archiv, fond Ministerstvo lidové osvěty — dodatky, 810, karton 8, Literární soutěže.

a dramaturga V. J. Krýsy, aktivistického novináře Aloise Kříže, spisovatele Vojtěcha Roznera a recitátora a amatérského herce Richarda Paidara. Mazáč a jeho kolegové si proto vymohli rozšíření na patnáct textů — dle jejich slov proto, aby celek nepůsobil příliš aktivistickým dojmem. Jejich cílem prostě bylo „utopit autory, které Novák přivedl a kteří celé věci se snažili dát nacistický ráz“.¹⁰ Dokumenty Ministerstva lidové osvěty ukazují, že povídek zvažovaných k otištění bylo původně devatenáct. Ze záznamů jednání poroty dále vyplývá, že texty „Nejčernější tma“ Rio Preisnera a „Boží muka“ Miloslava Slacha byly „náhradníky“ v případě, že by některá z povídek neodpovídala požadavkům ministerstva a nebylo povoleno ji otisknout; bohužel se již asi nedozvíme, proč z původního obsahu nakonec vypadl text Františka Zavřela „Žebrák“ a „Boží včelín“ Ivany Kalců.¹¹

Výsledky soutěže byly vyhlášeny 25. října, v únoru 1943 vyšla kniha poprvé, v září 1943 pak v nákladu 3 300 výtisků — standardním a srovnatelným s jinými prozaickými díly — podruhé. Za otištěnou povídku dostal autor honorář 5 000 korun.¹²

Prameny víry a jejich autoři v kontextu protektorátní prózy

Formálně ani obsahově nebyly sledované povídky nikterak nápadité, většinou využívaly tradiční dějová schémata a zápletky, ploché postavy s typizovanými vlastnostmi odpovídajícími jejich sociálnímu zařazení a předvídatelné optimistické pointy. Na textech je sice místy znát jistá umělecká ambice, snaha formálně ozvláštnit výpověď a odlišit ji od té nejkonvenčnější dobové tvorby (minimálně opuštěním tradiční er-formy a vševědoucího vypravěče, stylizací vyprávění do formy dopisu, zpovědi apod.), přesto ani jeden z nich nelze zařadit po bok dobových umělecky zdařilých literárních děl.

Hlavním z důvodů, proč se *Prameny víry*, přestože měly ambici být uměleckou tvorbou, od ostatní produkce lišily, případně se motivicky i kvalitativně blížily soudobé populární produkci, byl totiž fakt, že do soutěže se většinou přihlásili autoři, kteří dosud publikovali jen na poli populárního čtiva, případně byli zcela bez publikačních zkušeností, a kteří toužili po zviditelnění a uznání, ačkoli na skutečnou uměleckou práci jejich síly většinou nestačily.¹³

10 Knihovna Národního muzea, Oddělení knižní kultury, Nakladatelské archivy a osobní fondy, L. Mazáč 60/63, Moje „spolupráce“ s Němci (Leopold Mazáč), list č. 9.

11 Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty dodatky, karton 8, Literární soutěže.

12 Na nezvyklou výši honoráře upozorňuje i iniciátor soutěže Rudolf Novák: „Neexistuje případ, že by takový honorář byl za jednu českou knihu vyplacen. Autorům naskytla se tedy i příležitost k získání velmi dobrého honoráře“ (NOVÁK 1942b).

13 V knize vyšly v abecedním pořadí tyto povídky: Josef Adler: „Pramen“, Karel Folprecht: „Dům pod Vlčím hradem“, Otmar Gatschä: „Bludný peníz“, Karel

O části z nich lze dohledat jen minimum informací (Michaela Ladová, Václav Kalus, Richard Paidar, Marie Pokorná, Karel Folbrecht),¹⁴ o některých víme, že knižně publikovali během třicátých a čtyřicátých let: knihovnické databáze zaznamenávají Milenu Ivšínovou (názvy jejích próz jsou dostatečně výmluvné: *Maminky velkých Čechů*, *Janinka: Příběhy chudého děvčátka*) nebo Josefa Adlera (romány s tituly jako *Krásná vyzvědačka*, *Který je ten pravý?* apod.).

Nechvalně proslulý i v neliterárním kontextu byl aktivistický novinář a rozhlasový redaktor Alois Kříž, autor jedné z antisemitských povídek souboru. Za protektorátu vydával pouze nebeletristické práce politického obsahu a po válce jeho kariéra skončila: s iniciátorem soutěže Rudolfem Novákem měli společnou nejen účast na sborníku, ale také zatčení v květnu 1945, obvinění z kolaborace a poté, 26. března 1947, popravu oběšením.

Několik autorů zaznamenalo určitý literární úspěch (mj. jsou zahrnuti do *Lexikonu české literatury*), a to Karel Hadrbolec, Josef Kučera a V. J. Krýsa. Jednalo se o autory, kteří byli literárně nejplodnější právě v letech protektorátu, v dřívějších letech publikovali texty z okruhu populární četby či oddechové dramtizace.

Z literárněhistorické perspektivy patří mezi nejznámější spisovatele dva autoři, kteří prožili protikladné kariéry. Nejetablovanějším byl horlivý propagátor literární skupiny nazvané Aktivisté Vojtěch Rozner, kterému v té době vyšel již podruhé úspěšný román *Na kraji Moravy* (pocťený první cenou jubilejní literární soutěže Nakladatelského družstva Máje a Světového literárního klubu; vyšel celkem třikrát v letech 1942, 1943, 1944) a podruhé též populární „moravská idyla ve 12 zpěvech“ *Galánečka z Ježova* (1935, 1941). Po válce však jeho literární aktivity zcela ustaly, byl vyloučen ze Syndikátu českých spisovatelů, v padesátých letech byl deset let vězněn z politických důvodů. V roce 1968 se angažoval v klubu K231 a pokoušel se vydat román a sbírku poezie s „lágrovým“ tématem.¹⁵ Během normalizace již na veškeré literární a občanské aktivity rezignoval a počátkem devadesátých let zemřel jako víceméně zapomenutý bývalý úředník a dělník liberecké Textilany.¹⁶

Hadrbolec: „Talisman“, Milena Ivšínová: „Dva rytíři“, Václav Kalus: „Číšník Leopold“, V. J. Krýsa: „Halda“, Alois Kříž: „Jen hlavu hezky zpřímá“, Josef Kučera: „Pýcha Jakuba Fürsta“, Michaela Ladová: „Důl“, Richard Paidar: „Píseň života“, Marie Pokorná: „Ještě není pozdě“, Vojtěch Rozner: „Světla na obzoru“, Jan Rubík: „Dubové listí“, Karel Skopal: „Dopis“.

14 Z osobních dotazníků vyžádaných Ministerstvem lidové osvěty se pouze dozvídáme, že tito autoři publikovali časopisecky povídky či se věnovali dramtizacím. Národní archiv, fond Ministerstvo lidové osvěty — dodatky, 810, karton 8, Literární soutěže.

15 Archiv bezpečnostních složek, fond 300 — Zemský odbor bezpečnosti. Za tuto informaci děkuji kolegovi Lukáši Holečkovi.

16 Podobně bizarní osud autora písničích pronacistické texty a následně odsouzeného v 50. letech měl autor jedné z nejsilněji angažovaných povídek (nazvané „Dubové

Opačným vývojem prošel druhý známější tvůrce, totiž Otmar Gatschä. Nejprve autor populární lidové četby (ke které se však později nehlásil) si získal během protektorátu renomé sociálním románem *Město na pochodu* (1943). Aktivní účastník květnového povstání a budovatel pohraničí pak po únorovém převratu hojně publikoval budovatelskou prózu, divadelní a rozhlasové hry, ovšem již pod česky znějícím pseudonymem Karel Stanislav. Podle jeho námětů byly natočeny filmy, jeho dramatinizace se dočkaly scénického provedení a sám Gatschä-Stanislav hojně publikoval až do své smrti v roce 1963.

Charakteristika autorů napovídá, že jejich texty budou do určité míry kopírovat konvenční dobovou produkci. S tou jejich povídky spojovalo užívání oblíbených motivů, témat i žánrů: stejně jako v jiných prózách této doby ve sborníku najdeme povídky s námětem sociální nespravedlnosti, texty s prvky sociální balady, odehrávající se v prostředí dělníků žijících v bídě a sociální nejistotě. Stejně tak jsou zde hojně zastoupené povídky psychologické, zaměřené na zjištěné duševní prožívání jedince a jeho vztahové peripetie. Historická povídka Mileny Ivšíňové oslavující Karla IV. upomíná na značnou oblibu historického románu a středověku zvláště. V souboru chyběly pouze texty tematizující specifika dobově oblíbeného prostoru venkova a malého města, a také humoristická tvorba, která by mohla být v tomto případě chápána jako znevažující. V souladu s dobovou literární produkcí v mezích povoleného (ale též s literárními schopnostmi autorů) se zde neobjevují texty experimentálního charakteru či odkazující k proskribované tvorbě levicové avantgardy.

Přesto se oceněné texty od běžné prozaické produkce jedním zásadním prvkem lišily, a to i ty z nich, které v sobě na první pohled nenesly nápadné prvky nacistické propagandy: nevyhýbaly se dobovým reáliím, na rozdíl od standardní protektorátní tvorby, v níž se neobjevovalo nic, co by mohlo naznačovat, že děj se odehrává právě tady a teď. Ostatní protektorátní povídky a romány byly situovány buď do dávné minulosti (v níž mohly tematizovat velké společensko-politické události a která tedy mohla být využita jako jinožský prostor k vyzdvížení národní síly a hrdosti), anebo se odehrávaly v neutrálním bezčasí zaplněném běžnými soukromými radostmi a starostmi.

listí“) Jan Rubík, do té doby pouze autor spisu *Kam vede český národ Československá církev* s podtitulem *Ze zkušeností bývalého faráře čs. církve* (1928) či práce nazvané *Cizoložství a nevěra* z roku 1935. O nutnosti obrany proti nim. Další zmínku o něm — na základě jména a zkušeností z církevního působení se domníváme, že jde o tutéž osobu — nacházíme až v roce 2005, kdy Karmelitánské nakladatelství vydalo útlou knížečku *O princezně Mirandolině*: sepsal ji „evangelický farář“ Jan Rubík v 50. letech ve vězení poté, co mu spoluvězeň zachránil život. Jde o nenáročný veršovaný pohádkový příběh o mnichovi, který svým kuchařským uměním a láskou k druhým zachrání nešťastně zamilovanou princeznu, za což zaplatí vlastním utrpením, neboť se do ní sám zamiluje.

Proto i nenápadné narážky na běžné denní problémy protektorátu, jako třeba nedostatek potravin, které se ve sborníku *Prameny víry* objevily („Bábovku mu upekla, ani sama neví, kde sehnala rozinky“ [PRAMENY VÍRY 1943: 185]), působily jako zřetelný signál zájmu o přítomnost a přiznání dobového, tj. válečného stavu, který je nutné respektovat a v němž je potřeba přijmout některá omezení. V jakémkoli jiném textu tehdejší produkce, striktně oddělené od všeho dobově konkrétního, byly nemyslitelné.

Podobně pak v kontextu běžné české prozaické produkce působily také německé realie, německá vlastní i místní jména, užívaná například ve sborníku v povídce „Pýcha“ Jakuba Fürsta. Pokud se totiž hrdina běžných protektorátních próz dostal do ciziny, šlo téměř vždy o Francii či Itálii, obecně představující kolébku evropské kultury a tradic, výjimečně pak do Skandinávie či do asijské části Ruska jakožto poslední reálné „divočiny“, případně do exotických tropických zemí. Nikde jinde než v *Pramenech víry* také nenajdeme odkaz na soudobou problematiku Dálného východu a japonského vstupu do války:¹⁷ povídka „Talisman“ představuje romantický příběh rodiny z Japonska, země, která v české literatuře běžně tematizovaná nebyla. Japonci jsou tu vykreslení jako mírumilovní pracovití lidé, kteří mají těžký život, neboť okolnosti je nutí hledat živobytí mimo vlast („Co však měl dělat, když v jeho vlasti žilo dvě stě lidí na čtverečním kilometru? Dovedeš si představit tu zatlidenost? A všichni chtěli jíst!“ [IBID.: 109]). Problematika nového životního prostoru a nutnosti expanze pak upomíná na sice netematizovaný, ale tušený vstup Japonska do války („Na kterém ostrově vztyčuje vlajku své vlasti?“ [IBID.: 109–110]), zvláště v kontrastu s protektorátem, který ležel v závětrí bojových front: „Jdu, ona po mém boku. Úplná idyla vedle zápasu mého neznámého, dalekého Sei“ ([IBID.: 110]).

Dobová recepcce

Sborníku si samozřejmě všimly protektorátní úřady a ocenily ho: ve své výroční zprávě jej zmiňuje Sekce písemnictví Ministerstva lidové osvěty, v níž

17 Tematizaci válečného stavu najdeme naprosto minimálně pouze v oblasti populární literatury, a to zejména v překladové sešitové edici Knižovna pro mládež, kterou vydávalo nakladatelství Orbis z německé série Kriegsbücherei der deutschen Jugend, v původní literatuře například v knihách Vládi Zíky *Letadlo nad Afrikou* (Praha, Zmatlík a Palička 1942) a *Hrdinové severu* (Praha, Zmatlík a Palička 1943), ve které se veteráni vítězné německé armády znovu utkají s posledními odpůrci Říše (za tyto informace děkuji kolegovi Michalu Jarešovi), nebo v románu Felixe de la Cámara *Parfumy zla* (Praha, Evropské vydavatelstvo 1943). Jedná se o chaotickou směs více či méně beletrizovaných reportáží s milostnými a dobrodružnými zápletkami, v nichž se autor dotýká situace zejména v Paříži a Španělsku konce 30. let a počátku války.

byly *Prameny víry* zařazeny do skupiny děl „s aktivistickou tendencí“¹⁸ a nejspíše právě díky tomuto dílu mohl úřad v roce 1943 vyšším místům hlásit, že česká literatura přejímá nové hodnoty a ideje, ze kterých povstává též nové německé písemnictví, a mnohá další kladná hodnocení tvorby, která se již váže k novému řádu a budoucnosti.¹⁹

S podobným přesvědčením knihu samozřejmě propagoval její iniciátor Rudolf Novák a jím vedená redakce *Arijského boje*. Na stránkách tohoto periodika se proto nachází nejvíce zmínek o *Pramenech víry*, pochvalných hodnocení každé povídky (čistá povídka nového ražení, mistrně načrtnutý příběh, velmi solidně stavěná povídka, pásmo lyriky i epiky s dramatickým spádem a symbolickým zakončením, mistrná věc apod. [VERUS 1943]).

V tomto duchu hodnotí *Prameny víry* i anonymní recenzenti několika dalších periodik: vyzdvihují odvahu a nadšení autorů a žádají shovívavost vůči jejich literární nezkušenosti, a tedy i kolísavé kvalitě textů. V *Národní práci* (ANONYM 1943) je oceňována vypravěčská zralost a psychologická bystrost, jako hlavní přednost je tu vnímána oslava práce, ale také „kladné motivy další“: činorodá, obětavá láska k druhému, cit vroucího přilnutí k domovu, „pokud ovšem neupadne v pohodlné zápecnictví“. Podobně vidí sborník i Moravcova *Osvěta* v roce 1944: „Jistě že všech 15 povídek není po formální nebo konstrukční stránce vrcholem dokonalosti. Ani jím nemohou být, poněvadž jejich autoři nebyli povětšinou literáty z povolání. Přesto však jsou »Prameny víry« velmi kladným přínosem do našeho písemnictví, poněvadž jejich tvůrci se odvážili jako jedni z prvních českých autorů na pole, které bylo dosud českými literáty opomíjeno.“ Opět zdůrazňuje ojedinělost takovýchto textů v českém písemnictví: „Je to v českém písemnictví věc ojedinělá a tím závažnější“ (ANONYM 1944).

Sborník byl recenzován také v dalších periodikách. O rozpacích recenzentů ovšem svědčí fakt, že se jednalo nejčastěji o krátké noticky informující o technických údajích svazku jako rozsah, názvy povídek a jména autorů (např. *Národní práce*, *Národní politika*, *Lidové noviny*, *Svobodné slovo*, *Čteme*).

Jen výjimečně se objevil kritický tón, který se pohyboval zejména v bezpečné rovině přemítání o uměleckých hodnotách: dovolil si ho Bedřich Slavík,

18 „Aktivistische Tendenz haben besonders die Werke [...] »Prameny víry (2. Aufl.), der Sammlung von Erzählungen aus dem Wettbewerb des Verlags Mazáč.“ Mezi další díla s aktivistickou tendencí byl započítán *Přerod* Pavly Buzkové o demoralizaci vesnice během první republiky a detektivní antisemitský román *Jednoduchý případ* J. K. Bernardského. Protektorátní současnost však tematizovaly pouze *Prameny víry*. Tätigkeit der Sektion Schrifttum im Juli 1943. Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty, karton 6.

19 Tätigkeit der Sektion Schrifttum im Jahre 1943. Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty, karton 6.

kteřý zasedal v porotě soutěže. Mohl být míněný i jako svého druhu obhajoba před těmi, kdo by ho za soutěž samotnou mohli odsuzovat: „povídka s námětem, určeným dnešnímu čtenáři, nevystačí umělecky s narýsováním budoucího vývoje nebo s kritikou předchozího. Bylo by v tom zmatení pojmů i scestí v pochopení uměleckého smyslu a významu tohoto slovesného druhu, kdyby měl zastupovati funkci, která je předmětem denního tisku, časové aktuality, žurnalistiku“, neboť „každý druh slovesné práce má své neměnné zákony a poruší-li je, nenajde ohlasu ani u čtenáře a za nějakou dobu upadne v zapomenutí“. Knihu je třeba chápat jako dobový dokument válečného roku 1942, a hlavní poučení ze soutěže vidí v nutnosti zavést „literární seminář“ pro mladé autory a proškolit je v řemesle (SLAVÍK 1943: 64).

Po válce byl sborník hodnocen jednoznačně negativně, sloužil jako přitěžující okolnost při již zmiňovaném vyšetřování Leopolda Mazáče, což však lze z velké části připsat proměňující se společenskopolitické situaci související s nástupem komunistické strany k moci. S dobovým ironickým odsudkem se můžeme setkat v připravované publikaci českých nakladatelů *Kniha a národ* (jejíž sazba byla v roce 1948 rozmetána, kniha vyšla až v roce 2004), v němž je nakladatelství, bez jakýchkoli zmínek o vnucené vládě Rudolfa Nováka, odsouzeno jako podnik, který „vydupal aktivistické spisovatele, když ne románů, alespoň povídek“ (CHMELÁŘ 2004: 244–245). Ještě v lednu roku 1948 byla existence knihy účelově použita v článku publikovaném v *Rudém právu* s titulkem Spisovatelé proti Mazáčovi, v němž byl nakladatel kvůli sborníku *Prameny víry*, „které vznikly ze soutěže jím vypsané na aktivistickou povídku“, dehonestován jako člověk, pro něhož „není již místa v české literatuře“ (ANONYM 1948). Sborník *Prameny víry* se tak po válce stal součástí několik let trvající kampaně proti Leopoldu Mazáčovi, jež spolu s únorovým převratem a opětovným uvalením národní správy na jeho podnik (v kterém již od konce války nemohl pracovat) vedla k nakladatelově sebevraždě v březnu roku 1948 (ZACH 1998).²⁰

Nový řád a nová Evropa

Ačkoli po umělecké stránce texty ze souboru nejsou nijak pozoruhodné, zajímavá může být charakteristika způsobu, jakým tito autoři pracovali s my-

20 Smířlivější postoj k Mazáčovi a jeho činnosti za protektorátu zaujal Otakar Štorch-Marien ve svých vzpomínkách psaných na konci 60. let. Z rozhovoru s bývalým redaktorem nakladatelství A. B. Kohoutem vyplývá, že Leopold Mazáč s vypsáním soutěže a vydáním knihy souhlasil, protože se „stal obětí vyděračů“ a neustále jím „lomcoval strach, že neujde německému kriminálu. Proto koupil Hitlerův portrét, proto dělal to i ono, vždycky však pod nějakou výhrůžkou. Proto byl snad nakonec i rád, že v našem závodě sedí jako záštita před gestapem Rudolf Novák“ (ŠTORCH-MARIEN 1993: 131).

šlenkami a tezemi nacistické propagandy, které se českému obyvatelstvu dosud představovaly převážně v žurnalistických pracích. Pokusíme se proto o analýzu těchto idejí a podoby jejich zapracování do uměleckého textu, díky němuž měly být přijatelné pro potenciální čtenáře. Jejich včlenění do příběhů jednotlivých postav a propojení s oblíbenými motivy a tématy dobové české prózy, s aktivizovaným vlastenectvím, tradicí sociálně laděných příběhů apod. tak představovalo další možnost propagace říšské myšlenky.

Povídky, které jsou zcela neutrální a neobsahují ani náznamově žádné ideologicky zabarvené pasáže, se ve sborníku vyskytují minimálně: jmenovat lze snad jen povídku Marie Pokorné „Ještě není pozdě“ o stárnoucí účetní, která potkává životní lásku a po vnitřním boji se rozhodne muži odevzdat a zatouží s ním mít dítě.

Motiv dítěte, zrození nového života, ovšem již nebyl v protektorátní tvorbě zcela bezpříznakový: stal se jedním z nejčastěji užívaných motivů v dobové próze²¹ i dramatu, přičemž bylo zřetelné, že očekávání nového života souvisí s vědomím odpovědnosti vůči budoucím generacím a s případnou nadějí na změnu poměrů — přičemž tuto změnu poměrů si mohl každý vyložit po svém. Dítě jako symbol perspektivy nového života se proto vyskytuje opakovaně i v našem souboru, kde však představuje především prostředek k vybudování nového světa. „Nový život“ tu je přímo spjat s nacistickou vizí „nového člověka“, budovatele „nové Evropy“, nových pořádků a nového světového řádu. Tak je tomu třeba v povídce „Píseň života“ Richarda Paidara, kterou tvoří patetický dopis opuštěné těhotné ženy, která si i přes rozchod s milencem odhodlává ponechat své dítě: „ze záře hořících oblak, z kouřících trosek roztrštěných pověr, odumřelých lží a falešných jistot, z těžkého dunění země i z těžce zkoušeného života milující ženy, z toho všeho slyším ještě sotva slyšitelné, avšak stále silněji se ozývající hlasy čistého, cudného lidství, schopného oběti pro celek, hlasy hrdinské lásky ženy a matky, v jejímž pozeňnaném klínu musí vykvést nositel a budovatel nového zítřku. A proto si přejí znova: Ať žije naše dítě, živeno velikostí přítomné chvíle a nadějí zítřka“ (PRAMENY VÍRY 1943: 251).

Narození dítěte jako úkol při budování nových pořádků cítí hlavní hrdinka povídky Jana Rubíka „Dubové listí“: „Jako žena mám svůj veliký úkol: dát národu nového člověka a vychovat jej tak, aby splatil vlastní dluh, na který

21 Z nejznámějších protektorátních próz lze jmenovat román *Svědék* Václava Řezáče (Praha, Fr. Borový 1942), v němž těhotenství jedné z postav spoluutváří šťastný závěr celého příběhu městečka, z něhož odchází zlo. Nové těhotenství či zrození dítěte jakožto naděje do budoucna se objevuje v dalších prózách, jako bylo *Drdovo Městečko na dlani* (Praha, Fr. Borový 1940), Jeřábkův román *Neumřela, ale spí* (Olomouc, R. Promberger 1941), Kožíkova novela *Lásky odcházejí...* (Praha, Fr. Borový 1943), Valjova *Rodina komediantů* (Praha, Českomoravský Kompas 1943) a další.

moje síly nestačily“ (IBID.: 304). V povídce Karla Folbrechta „Dům pod Vlčím hradem“ upomíná dítě na příchod nového řádu („Narodil se jí syn! Z její veliké bolesti se zrodila budoucnost, dvě ruce příštího světa, zatím bezmocné a tápající“ [IBID.: 58]), který zde představuje pokrok a industrializaci. Zapadlý kraj má být propojen se světem prostřednictvím nové dálnice (jejichž výstavbu v dobové realitě Adolf Hitler propagandisticky využíval), kterou podporuje osvěcený hrdina, zatímco jeho bratr — příznačně záporný hrdina, který zanedbává svoji ženu a bratrovi usiluje o život — se tomuto pokroku marně brání.

Nový svět a nová, sociálně spravedlivá Evropa měla být složena pouze z obyvatel rasově správných, tj. očištěná zejména od Židů, což souviselo s jedním z hlavních pilířů nacistické ideologie, s antisemitismem. Ve sborníku se toto téma objevuje ve dvou textech.

Žid Weissler z Roznerovy povídky „Světla na obzoru“, zaměstnavatel sestry hlavního hrdiny, je tu vykreslen v typických protizidovských schématech, tedy jako boháč obtěžující a vykořisťující chudé dívky, který za druhé republiky „opustil v tajnosti a nakvap s celou rodinou Prahu, neznámo kam a proč“, sobecky a bez ohledu na zaměstnance, které „nechal na zmrzlé dlažbě“ (IBID.: 283). Podobnou optikou viděl Židy (bohaté a vykořisťující své okolí) V. J. Krýsa, toho času redaktor *Arijského boje*, v povídce „Halda“. Bohatý židovský uhlobaron Lustig je v ní vinen nejen vykořisťováním celého hornického kraje a důlním neštěstím, ale také tím, že při autonehodě zabil matku malého chlapce a málem i jeho samotného a jeho děda. Přesto mu tento chlapec obětavě pomáhá uniknout z hořícího auta — a když Žid nehodu nepřežije, z logiky příběhu vyplývá, že ho není škoda, neboť „židovská hrabivá krev se nezmění, kdyby byla stokrát pokřtěna“ (IBID.: 166). V rámci příběhů, v nichž je důraz kladen na protagonisty árijské, chudé a poctivé mladé dělníky či horníky, tak obě židovské postavy představují figury jednoznačně negativní, byť v rámci děje jen vedlejší.

V ostatních povídkách žádné stopy antisemitismu nenacházíme, stejně jako v další dobové prozaické produkci. Obecně lze antisemitské výpady najít v významnějších literárních osobností jen výjimečně (jedná se pouze o některé texty Jakuba Demla či Josefa Váchala [viz BRABEC 2002b]), jinak se objevovaly pouze v nebeletristických textech a části dobové populární tvorby (JANÁČEK — JAREŠ 2003), výjimečně pak v některých vesnických prózách (romány Miloslava J. Sousedíka). Z toho lze odvozovat, že tato problematika v české společnosti — alespoň té, které byla určena literární tvorba s uměleckými ambicemi — příliš nerezonovala. Zmíněné dvě povídky tak příznačně patří mezi nejschematičtější a z umělecké stránky nejméně přesvědčivá díla celého svazku.

Nový svět práce

Oblíbenou protektorátní problematikou byla sociální otázka, konkrétně chudoba pracujících vrstev, nezaměstnanost, bída a existenční nejistota. Práce se sociální tematikou měly tradici v produkci staršího období, kdy se objevovaly v širokém rozpětí od velkých sociálních románů s baladickým laděním (jejichž levicově zaměření autoři během protektorátu již nesměli publikovat) po konvenční, až populární tvorbu, například jako součást sentimentálních vztahových zápletek chudých a bohatých.

Zatímco téma chudoby a špatného sociálního zabezpečení pracujících, ale také žen, dětí a starých lidí, bylo běžným prvkem velké části dobové tvorby, v dílech spojených s požadavky „nové doby“, tj. s aktivistickým potenciálem, se proměna starého řádu a sociálního uspořádání již realizuje, anebo se s ní počítá v blízké budoucnosti. Naději představuje víra v očištnou sílu práce, která dává lidským životům pravý smysl. Nová, sociálně spravedlivá budoucnost je tu opět propojena s představou nového světa, respektive s (často netematizovanou, ale tušenou) novou nacistickou Evropou, jež tvoří kontrast ke starému, již překonanému sociálnímu a politickému uspořádání.²² Chudoba, sociální nejistota a nezaměstnanost tu jsou svázány s odcházejícím světem hospodářské krize a bezohledných kapitalistických vztahů.

Číšník Leopold ve stejnojmenné povídce Václava Kaluse nevzdává svůj životní boj ani po propuštění a zchudnutí, neboť ví, „že je možno žít jen tehdy, když neklesáš a když umíš najít smysl života v práci, ať je jakákoliv“, neboť „přejdou léta a tuto tvrdou pravdu pochopí mnoho jiných“ (PRAMENY VÍRY 1943: 152). Chudý malíř z povídky Otmara Gatschä „Bludný peníz“ ovšem již vysvětluje prosté švadlence soudobou sociální nespravedlnost poukazem ke starému světu, spějícímu k zániku především kvůli sobectví a mamonu: „Žije v nich kus starého, přežitého světa, potácejícího se od peněz k penězům“ (IBID.: 94). Byť zde není tematizováno židovství a antisemitismus, nabízí se otázka, nakolik „kupecká morálka“ (zvláště v postavě bohatého lékárníka) v dobovém kontextu asociovala propagandisticky vytvořený obraz hrabivého Žida. Zasloužilý dělník v „Prameni života“ Josefa Adlera je ještě o trochu dál, již v etapě proměn: „Ti lidé přece měli moc. Měli — ale jen dotud, dokud nepřišla moc ještě silnější. Ta jim zlomila vaz“ (IBID.: 22).

22 Slovy Emanuela Moravce „zítra rodnou zemí Čechů bude Protektorát, státem Čechů bude Říše a českou vlastí — Evropa“ (MORAVEC 1941: 72). Dle dalších ideologů měla být v nové Evropě „nejvyšší směnnou hodnotou lidská práce“ (BABULA 1943: 45) a vlastnostmi nových lidí (dle vzoru současných Němců) „přesnost, vědomí hodnoty a krajní oddanost dílu spojené s nekonečnou pílí“ (PFITZNER 1944: 4), stejně jako „kázeň, pořádek, kamarádství, obětavost a služba pospolitosti“ (IBID.: 32), tedy ty vlastnosti, obvykle spojované se světem kolektivní manuální práce.

Již dokonanou proměnu starého řádu v nový prezentují texty zaměřující se na optimistickou kolektivní práci v továrně. Prózy s tematikou práce, dobovým jazykem označované též jako *romány dělnické* (což ovšem obvykle zahrnovalo prózy psané dělníky či jakékoli práce reflektující život dělníků), byly oblíbené již v předchozím období, během protektorátu se však na tuto problematiku zaměřila mnohem větší pozornost protektorátních úřadů a institucí.²³ Prózy s tématem práce, které v sobě zahrnovaly aktivistickou tendenci, tedy snahu propagandisticky podpořit pracovní úsilí nutné pro chod německé válečné mašinerie, spojovaly sociální otázku, respektive výchozí neuspokojivý svět nedocenené dělnické práce, se šťastným vyústěním, totiž s obrazem světa, v němž vládne sociální spravedlnost a radost z práce i celého života. Jejich hlavním cílem byla oslava „pracovního hrdinství“ (tedy maximálního pracovního výkonu, který byl pro občany protektorátu jedinou možností a zároveň povinností, jak přispět do probíhající války) a mužného kamarádství v průmyslovém prostředí, v němž jsou vidět „opravdové“, tj. hmatatelné výsledky práce. Prostřednictvím tématu změny, přerodu a životního optimismu pak sociální prvek a motiv zušlechťující manuální práce šel k tématu zastřešujícímu, a to k již zmiňované představě nového světa, nové Evropy, které předchází konec světa starého, sociálně nespravedlivého.²⁴

Zatímco v povídce Josefa Kučery „Pýcha Jakuba Fürsta“ je tématem „pouze“ oslava poctivé práce a zarputilosti jedince, který se nenechá odradit nepříznivými podmínkami, odejde z Čech do Německa a svou pílí se vyšvihne mezi nejbohatší továrníky, v dalších povídkách již převažuje důraz na kolektivitu dělnické práce, jakož i na její výsledek důležitý pro celou společnost. Téma kamarádství, hrdinství, mužnosti a obětavosti, kterých se hrdinovi v dělnickém prostředí automaticky dostává, reflektuje povídka Michaely Ladové „Důl“, v níž se mladý tesař Štěpán rozhodne pracovat jako havíř, a to proti vůli svého otce, který prožil důlní neštěstí. Když se do podobné kritické situace dostane Štěpán, podaří se mu zachránit nejen své kamarády, ale také zásobu nevytěženého uhlí potřebného pro celou společnost. Pro podobnou kariéru je zjevně určen i obětavý chudý chlapec Ludvík z Krýsovy povídky

23 Literární soutěž „Z práce a o práci českého dělníka“, která byla vyhlášena začátkem roku 1941 Národní odborovou ústřednou zaměstnaneckou a která přinesla v roce 1942 dvě básnické sbírky a tři romány nových dělnických autorů (Vladimír Thiele, Karel Vokáč, Alfréd Technik, Pavel Kutný, František Šaman), pouze oslavovala dělnou práci a kolektivní soudržnost a heroické výkony dělníků. Prorežimní aktivistické tendence, po nichž volala část dobové publicistiky, se zde neobjevily.

24 Seznam románů tohoto typu, jež autor označuje termínem *pracovní román*, a jejich charakteristiku obsahuje diplomová práce Michala Kolezsara (KOLEZSAR 2010). Za tendenční pracovní romány s aktivistickou tendencí označuje v podstatě pouze román Karla Michaela Walló *Velká přehrada* (1943), *Partu 312* Josefa Jiříčka (1944) a povídky ze souboru *Prameny víry*.

„Halda“, který málem obětuje život pro záchranu vlaku plného lidí („dítě, v němž se dnešního dne probudil muž. Muž plný odvahy a prostý nenávisti“ [IBID.: 175]). Ač sám ještě dítě, je formován životem mezi horníky, kteří jsou již z podstaty své práce předurčení být novodobými hrdiny.

Cílenou proněmeckou propagandu pak obsahovala povídka Aloise Kříže „Jen hlavu hezky zpřímá“. Vypráví příběh českého dělníka Staníka, který je povolán na práci do „rajchu“. Do Německa odjíždí nejprve z povinnosti a bez nadšení, ovšem brzy se tu skamarádí s dělníky různých národností, v táboře je čisto, útulno a „správná parta“, po večerech tu hraje veselá hudba a zpívají se české písně. Němečtí nadřízení jsou uznalí a přátelští, a tak se Staník rozhodne vrátit se po skončení pracovní povinnosti zpátky do Německa, tentokrát dobrovolně a rád. Zatímco samo téma dělnické práce obecně nebylo vnímáno nijak negativně, oslava a propagace povinné práce v říši byla v dobovém kontextu výjimečná.²⁵ (Stejně téma, oslavu práce českého dělníka v Říši, si vybral za protektorátu již jen jediný další autor, Josef Jiříček. Jeho román *Parta 312*, příběh několika českých dělníků, kteří hledají štěstí v říšských továrnách, vyšel v nakladatelství Orbis v roce 1944 ve dvou vydáních. Inspirován je sice vlastními zkušenostmi autora a jeho práce v Německu, ty jsou zde ovšem notně idealizovány.)

Interpretace aktuálních událostí

Dalším způsobem, jak aktivisticky interpretovat současnost, bylo líčení nedávných událostí proměňivších mapu Evropy, a to v souladu s aktuálním politickým kurzem. Současnost, tedy protektorát, tu proto byla reflektována v prvé řadě jako doba, která ukončila dlouhou etapu bídy a nezaměstnanosti za hospodářské krize. Důležitým prvkem ovšem bylo také zdůrazňování národního sjednocení poté, co byla novým zřízením překonána prvorepubliková stranická nesvornost a hádky. Vplynutí do Velkoněmecké říše českému národu mělo zajistit bezpečí a prosperitu v novém, sociálně spravedlivém světě. Pozitiva, která přineslo nedávné politické dění, mělo dopadat zejména na režimem protežovanou vrstvu, totiž na dělnictvo.

Nejpodrobněji se těmto událostem věnuje již zmíněná povídka Vojtěcha Roznera nazvaná „Světla na obzoru“. Příběh dělníka Rudolfa Tobiše začíná

25 Ne náhodou je tento text zmíněn jako jediný „závadný“ v poválečné obhajobě Leopolda Mazáče (viz výše). Příznačný je v tomto kontextu také dochovaný zápis z jednání poroty soutěže v archivních materiálech Ministerstva lidové osvěty (Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty, dodatky, karton 8, Literární soutěže). Do něho neznámý, zřejmě německý ministerský úředník modrou tužkou vpišoval jednoslovná hodnocení povídek. Zatímco ty neutrálnější jsou označeny prostým *ja*, aktivističtější texty nesou přípis *gut*. Hodnocení Křížovy povídky je jako jediné intenzifikováno ještě vykřičníkem: *Gut!*

v bídných poměrech lepenkové chatrče, v níž hrdina živoří s matkou a sestrou, obrací se však k lepšímu po mnichovských událostech a německé okupaci, událostech, které jsou v textu přímo tematizované. Nejprve vypravěč reflektuje zklamání celého národa („Zůstali jsme jako kůl v plotě. Naši západní spojenci sehráli s námi pustou komedii a nechali nás na holičkách!“ [PRAMENY VÍRY 1943: 273]), které se ovšem mění v očekávání („Nyní, kdy se všechno octlo v novém varu a čerstvé události pochodovaly den ze dne světodějným řečištěm, sledovali se zatajeným dechem nový vývoj“ [IBID.: 284]), přechází v krizi a poté v novou naději („Sjednocený národ prochází očistou a dává se na pokání“ [IBID.: 287]). Následuje pragmatické přijetí životních podmínek a ztotožnění se s novou situací („Měl o tom dávno svůj pevný názor. Národ, nechce-li zahynout, musí se umět přizpůsobit jako strom ve vichřici. Pozoruj korunu, jak se zavčas sklání po směru vzdušného proudu, aby bez škody zachránila své bytí. Běda, kdyby se opovážila vzdorovat — smřtť ji urazí u samého kmene“ [IBID.: 294–295]). Rozner tu na jedné straně nejprve popsal národem prožívané pocity zrad, smutku a beznaděje, východisko z nich však představil v pragmatickém přijetí stávající situace, které vycházelo především z ekonomického vylepšení situace protagonisty, tedy z naděje a radosti dělníka, jenž konečně získal uplatnění a smysl života. Proto v závěru, kdy má dobře placenou práci, nevěstu a pěkné bydlení, přibíjí na dveře bývalé chatrče ceduli s výmluvným nápisem „Pro toho, kdo si přeje návrat starých časů, volně k dispozici“ (IBID.: 295).

Jednou z nejkurióznějších pasáží celého sborníku je Roznerova reflexe poprav, pravděpodobně za heydrichiády: „Cestou domů z továrny zastavil se Rudolf na nároží, kde červené plakáty s černým přetiskem byly výstražným varováním. Přinášely seznam osob, jež nepochopily dobře situaci, vsadily na dobrodružství a vyšla jim smrt“ (IBID.: 294). (Kuriózní je i fakt, že právě v tomto místě jakožto jediném z celé knihy došlo k tiskové chybě, zřejmě k vypuštění jednoho řádku, a těžko již zjistit, zda šlo o záměrný akt či náhodu: „Ne, to není cesta k záchraně, uvažoval jeden | je víc: cesta k sebevraždě.“) Takováto tematizace nacistické perzekuce musela být čtenáři vnímána jako souhlas s chováním okupantů a schvalování jedné z nejhorších perzekucí v novodobých dějinách, ale mohla být zamýšlena také jako pragmatická výzva k přidržení se za účelem zachování národa pro budoucnost.

Zajímavé ovšem je, že tento text, z dnešního pohledu jeden z nejvíce ideově zatížených v rámci celého sborníku, nebyl zdaleka tak kladně přijat státními úřady, jak by se mohlo na první pohled zdát: v archivní složce Ministerstva lidové osvěty se nachází list se strojopisným přípisem, v němž neznámý posuzovatel tvrdí, že povídka popisuje pouze kontrasty mezi minulostí a současností, ale nedává žádná vodítka k výchově ve smyslu nacionálněsocialistického hnutí ve Velkoněmecké říši. Není zřejmé, proč právě na tuto povídku měly být kladeny tyto nároky a co vedlo k napsání tohoto textu (jiné povídky takto

hodnoceny nebyly). Zdá se, že pro nacistické úřady byly z praktických i ideologických důvodů přijatelnější texty tematizující dělnickou práci či obecně přihlášení se k „nové Evropě“ než detailní líčení příjezdu německých tanků a probíhajících poprav.²⁶

Zřetelné zacílení na protežovanou dělnickou vrstvu, která v této interpretaci za první republiky trpěla bídou a sociální nejistotou a až nyní konečně získává práci, blahobyt a uznání, je zřetelné i u povídky „Dubové listí“ od Jana Rubíka, bytí její protagonistkou je vzdělaná intelektuálka, která se rozhodne mít za svobodna dítě s ruským emigrantem. Jejím životním posláním je vychovat dceru tak, aby spolu s ostatními mladými získala „pro svůj národ místo v tom lepším společenství lidstva, které se rodí v proudech krve“ (IBID.: 312). Pohyb dějin tu v Rubíkově interpretaci opět povznáší ty, kteří se před okupací měli špatně, a ještě zřetelněji tematizuje politické zřízení a atmosféru první republiky: „Dusné léto v roce 1938, podzimní otřes a konečně březnové procitnutí: okna i dveře naší české chalupy byly dokořán, vanul tam důkladný průvan. Někteří vyskočili a hluboce vydechli, většina si jen přitáhla výše k bradě zahřátou peřinu a zavírala oči. To byli ti, kteří si hověli v postelích. Avšak ona velká část Čechů, kteří byli nuceni spávat na holé, tvrdé podlaže, vyšla ven, kráčela na okolní návrší a viděla, že svět je otevřený a veliký“ (IBID.: 309).

Hrdinové těchto próz se snažili čtenářům dokázat, že český národ může po začlenění do Říše nejen přežít, ale také se dál rozvíjet („Nic není ztraceno. Český národ přijde znova k rozkvětu“ [IBID.: 12]). „Rozkvět“ přitom mělo představovat oživení národní kultury i jednoty, které mohlo přijít právě až s německou okupací: ta jako jediná měla nástroje a sílu ukončit staré pořádky, totiž starý sociálně nespravedlivý svět. V pojetí analyzovaných textů byl tento rozvoj brzděn uspořádáním první republiky a následky hospodářské krize: „Zatím šla republika svou cestou — s kopce. Přibývalo nezaměstnaných, rostla bída širokých vrstev“ (IBID.: 305). Jeho základním předpokladem proto bylo odstranění bídy pracujících, kteří se teprve nyní bez starostí o existenci mohou věnovat kulturním zážitkům, návštěvě českých divadel a četbě českých knih (jako např. hrdina Roznerovy povídky, který „proměnil své první úspory v knihy. Jeho dávná touha došla splnění, přinesl si jich hned napoprvé pod paží přes půl tuctu, až se matka divila, kolik peněz si to nyní vydělá“ [IBID.:287]).

26 „Diese Novelle zeigt nur die Kontraste früheren Regimen und der jetzigen. Sie gibt aber keine Richt linien zu Erziehung des Denkens in Sinne der nationalsozialistischen Bewegung im Grossdeutschen Reich.“ Nejistotu hodnotících orgánů potvrzuje též rukopisný hodnotící přípis ve schvalovaném obsahu knihy (viz předchozí poznámka): jako jediný z textů je spojen s otazníkem (*gut?*). Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty, dodatky, karton 8, Literární soutěže.

Další předpoklad rozkvětu tu představovala transformace politického systému, respektive konec parlamentní liberální demokracie, která znamenala oslabující článek a způsobila rozkol národa: „Ten národ, který byl před několika lety poslední fází války [myšleno první, pozn. AŠF] jednolitým blokem žuly, je dnes jako rozdrčený štěrk“ (IBID.: 304). Jeho opětovné scelení v současnosti v novém, velkém celku mu v tomto pojetí zajišťuje příznivější podmínky, pevnější jednotu a stabilitu. Pak bude pracovat „k češství hrdému a silnému, které bylo jeho jediným, avšak nejvzácnějším vlastnictvím ve všech dobách, kdy procházel tvrdými zkouškami“ (IBID.: 307). Rozkvět českého národa měl být poté podpořen ochranou „mocného souseda“, díky níž se země v současné Evropě stala „ostrovem klidu“. Explicitně to vyjádřila hrdinka Rubíkovy povídky: „Český národ, zbavený starostí o svoji vnější existenci, zastíněn a chráněn mocným sousedem příbuzné krve a rasy, bude sílit a růst a vydávat ze sebe cenné hodnoty, jako tomu bylo dříve“ (IBID.: 313).

Idylický obrázek, který vytváří paralelu k současnosti vyprávěním z dávné historie, pak vytvořila Milena Ivšínová v historické povídce „Dva rytíři“. V ní moudrý císař a král Karel IV., oblíbená postava historické četby, totiž panovník „veliký už tím, že se mu podrobovaly i jiné evropské národy“ (IBID.: 111), usmíří znesvářeného českého a německého rytíře: „Hněvy a rozmršky zeslabují, bratrská láska činí silným a velkým. A tolik jí dnes potřebujeme pro krásnou budoucnost té naší slavné země a vlasti...!“ (IBID.: 120). Vyprávění, v němž slavný císař ukazuje, jak mohou Češi a Němci žít v přátelství a míru na jednom místě, tu mimo jiné dokládá problematiku přijetí a proměny myšlenky „novoevropanství“ a její koexistence s tradičním chápáním vlastenectví a české autonomie. Interpretaci českých dějin v duchu říšské myšlenky totiž odpovídá spíše vnímání Karla IV. jako zejména německého císaře, jenž v čele Svaté říše římské vládl velké části Evropy (v logice tohoto výkladu byl pak současný stav v proněmeckém výkladu dějin chápán jako návrat k odvěkému řádu, jen dočasně přerušeno krátkou epizodou samostatného československého státu).²⁷ Ivšínová se oproti tomu snaží o „spravedlivé“ ukončení sporů obou rovnocenných národností, rytířů „stejně silných“ a „stejně udatných“. České země pak prezentuje na jedné straně jako území „vně“ Německa („Tedy u nás panoval jeden veliký a dobrý král, který byl zároveň panovníkem sousední veliké říše německé“), ale na druhé straně zároveň jako jeho součást („naše krásná země Česká v tom rámci veliké říše měla své nejšťastnější období“ [IBID.: 111]).

²⁷ Učebnice *Stručné dějiny Říše* z roku 1943 tak interpretují protektorát jakožto logický a historicky podmíněný krok: „České země, těžce zklamané anglo-francouzskou zradou, se vrátily do lůna Říše, ke které po tisíciletí patřily“ (citováno dle RATAJ 1998: 215).

Nové české vlastenectví

Jednání hrdinů analyzovaných textů se mělo pohybovat v intencích toho, co porota, respektive Rudolf Novák, nazýval „novým českým vlastenectvím“. Důraz na slovo *nový* byl příznačný pro (nejen) nacistickou ideologii a spojení s tradičním pojetím vlasti a vlastenectví tak může vyznít na první pohled paradoxně. Zatímco nacističtí propagandisté si pod tímto termínem představovali přijetí říšské myšlenky, čímž bylo reálně míněno české podřízení se Německu a posléze zřeknutí se národní identity, autoři publikovaných povídek, jak jsme ukázali výše, tyto požadavky sice vnímali a zapracovávali do svých textů, zároveň však chtěli představit koncept, který by mohl alespoň částečně rezonovat s očekáváním dobových čtenářů, kteří lpěli na dosavadním vlastenectví.

Vnímání, podpora či odmítání českého vlastenectví souvisela s proměnou vnímání češství, české státnosti a národní identity v nacistické propagandě. Zatímco část českých aktivistů vycházela zprvu z přesvědčení, že Německu nejde o germanizaci českého prostoru, s rostoucím vlivem Emanuela Moravce a vývojem státní správy i válečného stavu se situace proměňovala: „Moravcova skupina postavila proti konzervativnímu modelu háchovského českého národovectví (český kulturní tradicionalismus, folklór, péče o jazyk), jenž mohl Čechy vzdalovat říšské myšlenky a utvrzovat je ve vzdorné vazalské státnosti, kulturně »nadanárodní«, německé evropanství. [...] E. Moravec prohlašoval, že je především revoluční národní socialista a Evropan a pak teprve Čech. [...] Obdobně K. Lažnovský nabádal Čechy, aby byli nejdříve Evropany a Čechy až v druhé řadě“ (RATAJ 1998: 219).

Rozporuplné a proměňující se pojetí vlastenectví a češství se v našem případě stalo více či méně explicitně vyjádřeným tématem všech textů. Na jedné straně se autoři sborníku dotýkali témat a tezí jednoznačně spojených s nacistickou propagandou (likvidace Židů, optimistická práce dělníků pro blaho kolektivu a říše atd.) a zdůrazňování vzniku „Nové Evropy“, zároveň se v týchž textech objevovaly ódy na rodnou zem, rozsáhlá líčení hrdinova rodného kraje a patetické popisy krásy Čech a zvláště Prahy (např. „Tehdy jsem si vyhledal tento svůj hradčanský byt, protože měl jedinečnou vyhlídku na město, které miluji tak vroucně, že to ani vyslovit neumím“ [IBID.: 8]), a to v podobné míře jako v jiných dobově publikovaných uměleckých textech.

To, čím se vlastenectví autorů *Pramenů víry* odlišovalo od standardního, tradičního pojetí vlastenectví (tedy toho, které se objevovalo v ostatních textech protektorátního období ve formě prosté oslavy rodného kraje a českého člověka), bylo tematizované zachování národa, tedy pragmatické zhodnocení situace, v níž je pro národ nejdůležitější udržet se při životě, a to i za cenu vzhlížení k „mocnému sousedovi“ a přijetí jeho „ochrany“. Soužití „pod ochranou Říše“ bylo vnímáno jako nutnost přežití v „nových podmínkách“

s tím, že zmínky o „odnárodnění“, odvržení národního dědictví, kultury a jazyka se v textech víceméně nevyskytovaly. Používání němčiny a obdiv k německé kultuře se objevil pouze v jednom sborníkovém textu, v Rubíkově „Dubovém listí“. I v této povídce, jejíž hrdinka zdůrazňuje, že dceru odmala učí němčině, neboť jí tím připravuje lepší budoucnost, je nakonec vášnivě obhajována čeština a český národ: „Nám všem byl přece cílem český národ. Ten jsme chtěli mít silný, nádherný, kvetoucí, ale těm, kteří tenkrát drželi kormidlo naší lodi, byla cílem forma — prázdná, plechová, bez obsahu, zvučící dutě, když se na ni udeřilo. Dnes vycházíme z mlhy, vidíme ten pravý cíl před sebou, zářící oslnivě daleko před námi. Tím cílem je zase ten český národ, který milujeme, pro který chceme žít a pracovat“ (IBID.: 311–312).

Dnes již těžko hledat důkazy, zda bylo možné v dobové situaci číst tyto pasáže jinotajnou optikou, jako subverzivní pokus představit model lidského osudu, v kterém je možné s co nejmenšími oběťmi přežít vnucené podmínky a dočkat se „lepšího zítřka“ („Rozumem chápe zdravě novou dobu a vřelým srdcem miluje svůj národ“ [IBID.: 313]). Můžeme jen hádat, do jaké míry tvůrci těchto textů k soutěži přistoupili od začátku především jako ke způsobu, jenž jim dopomůže ke zviditelnění a odměně ve formě možnosti publikace a získání nadstandardního honoráře,²⁸ a do jaké míry chtěli ve svých textech upřímně přesvědčit čtenáře, že pro budoucnost národa je — v kontextu právě proběhlé heydrichiády — lepší nevzpouzet se a přežít. Vzhledem k dobrovolné účasti v soutěži a následném publikování ve sborníku, jenž tematizoval a propagoval antisemitismus, koncept Nové Evropy, práci v říši i samotný akt okupace, byly texty dobovým publikem nejspíše vyhodnoceny jako kolaborantské, ve smyslu dobrovolné, „vinou zatížené spolupráce s okupační mocí“, respektive spolupráce nad rámec minima nutného k přežití,²⁹ i přes tematizaci sice pragmatické, ale přece jen záchrany národa.

Bez ohledu na kladné ohlasy státních úřadů a oficiálního tisku se úspěch soutěže Nový zítřek Novákovi již nepovedlo zopakovat. Jeho pokus o pokračování další mety, totiž stvoření aktivistického románu vypsáním soutěže

28 O tom svědčí mj. žádosti o finanční podporu pro spisovatele ve výši 3 000 Kč, o kterou žádali někteří z méně známých autorů sborníku v roce 1943 na Ministerstvu lidové osvěty s odkazem na úspěšnou účast v této soutěži (Milena Ivšínová, Michaela Ladová, Richard Paidar, Karel Skopal), stejnou částkou byl podpořen i V. J. Krýsa. Národní archiv, fond 810 — Ministerstvo lidové osvěty, dodatky, karton 6, Podpory jednotlivců. Za tuto informaci děkuji Lukáši Holečkovi.

29 K aktivním formám spolupráce viz MOHN2018: 47, KOKOŠKA2010: 17–20, BRANDES 2007: 135–136.

„Nový člověk“ (s odměnou 30 000 Kč pro vítěze) a založení celé ediční řady pro takto zaměřená díla, zůstal již jen v říši utopie.³⁰ *Prameny víry* tak zůstávají ojedinělým pomníkem českého pokusu stvořit protektorátní aktivistickou beletrii. Spolu s nemnoha romány s tematikou dělnické práce ovšem také tvoří jeden z pramenů ke studiu literatury angažující se ve prospěch vládnoucí ideologie v následující dějinné etapě, totiž socialistickorealistického budovatelského románu.

Studie vznikla v rámci projektu Literatura za Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945) GAČR 18-14478S a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068. Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie <<http://clb.ucl.cas.cz>>.

Prameny

Archiv bezpečnostních složek, Praha
fond Zemský odbor bezpečnosti

Knihovna Národního muzea, Oddělení knižní kultury, Praha
Nakladatelské archivy a osobní fondy, L. Mazáč

Národní archiv, Praha
Fond Ministerstvo lidové osvěty

ANONYM

1942a „Literární soutěž“; *Arijský boj* III, č. 33, s. 5

1942b „Literární soutěž“; *Čtete* IV, č. 12, s. 142

1943 „Prameny víry“; *Národní práce* V, č. 9, s. 3

1944 „Prameny víry“; *Osvěta* I, č. 1, s. 21

1948 „Spisovatelé proti Mazáčovi“; *Rudé právo* XXVIII, 15. 1., č. 12, s. 2

BABULA, Jaroslav

1943 *Zdroje nepřemožitelnosti Evropy* (Praha: Orbis)

MORAVEC, Emanuel

1941 *Děje a bludy. O šíře evropské cesty, o zarostlé národní pěšince a nejvíce o této válce* (Praha: Orbis)

NOVÁK, Rudolf

1942a „Povídejme si něco!“; *Arijský boj* III, č. 38, s. 5

30 Rudolf Novák požádal jménem nakladatelství o souhlas s vypsáním soutěže již v polovině srpna 1942. Organizace soutěže mu byla povolena, ovšem jak vyplývá již z uvedených výpovědí zaměstnanců nakladatelství, Novákova povaha, situace v podniku a posléze i v protektorátu vedly k tomu, že se soutěž již neuskutečnila. Literární soutěže, NA, fond MLO — dodatky, 810, karton 8; Archiv bezpečnostních složek, fond 300 — Zemský odbor bezpečnosti.

- 1942b „Poučení z jedné soutěže“; *Národní politika* LX, 25. II., č. 325, s. I; též *Arijský boj* III, č. 48, s. 4

PFITZNER, Josef

- 1944 *Česká mládež a říšská myšlenka: Druhé udělení čestného daru nadace „Reinhard Heydrich Gedächtnisstiftung der Hauptstadt Prag“* (Praha: Orbis)

PRAMENY VÍRY

- 1943 *Prameny víry* (Praha: Leopold Mazáč)

SLAVÍK, Bedřich

- 1943 „Poučení z povídkové soutěže“; *Čtete* V, č. 6, s. 62–64

ŠTORCH-MARIEN, Otakar

- 1993 *Tma a co bylo potom* (Praha: Aventinum)

VERUS

- 1943 „Patnáct povídek“; *Arijský boj* IV, č. 17, s. 4

Literatura

BRABEC, Jiří

- 2002a „Antisemitská literatura v době nacistické okupace“; *Revolver revue* XVIII, č. 50, s. 275–301
- 2002b „Protektorátní kultura pod tlakem kolaborantských projektů (1941–1945)“; *Soudobé dějiny* IX, č. 3–4, s. 412–428

BRANDES, Detlef

- 2007 „Vyčkávání, aktivismus, zrada. Obraz kolaborace v »Protektorátu Čechy a Morava« v české historiografii od roku 1989“; in Christoph Cornelißen, Roman Holec, Jiří Pešek (edd.): *Diktatura — válka — vyhnání. Kultyry vzpomínání v českém, slovenském a německém prostředí od roku 1945* (Ústí nad Labem: Albis international), s. 91–137
- 2019 *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*; přel. Petr Dvořáček (Praha: Prostor)

HOLEČEK, Lukáš

- 2015 „Aktivisté — mezi tradicí a (r)evolucí“; in Ivan Klimeš, Jan Wiendl (edd.): *Kultura a totalita III. Revoluce* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 263–277

CHMELÁŘ, Josef

- 2004 „Česká literatura a kniha za okupace“; in Václav Poláček, Aleš Zach (ed.): *Kniha a národ* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 237–246

JANÁČEK, Pavel — JAREŠ, Michal

- 2003 *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století* (Praha: Nakladatelství Karolinum)

KOKOŠKA, Stanislav

- 2010 „Odboj, kolaborace, přizpůsobení...: Několik poznámek k výzkumu české protektorátní společnosti“; *Soudobé dějiny* XVII, č. 1–2, s. 9–30

KOLEZSAR, Michal

- 2010 *Tendenční beletrie z období Protektorátu Čechy a Morava*; diplomová práce (Praha); https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/34241/DPTX_2010_I__o_I27I27_o_I0I635.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MOHN, Volker

- 2018 *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*; přel. Petr Dvořáček (Praha: Akropolis)

PASÁK, Tomáš

- 1998 *Pod ochranou říše* (Praha: Práh)
1999 *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945* (Praha: Práh)

RATAJ, Jan

- 1998 „Obraz Němce a Německa v protektorátní společnosti a v československém odboji“; in Jan Křen, Eva Broklová (edd.): *Obraz Němců a Německa v české společnosti 19. a 20. století* (Karolinum: Praha), s. 207–235

VEČEŘA, Pavel

- 2014 *Žurnalisté mezi zradou a kolaborací. Moravská novinářská kolaborace před Národním soudem* (Brno: Masarykova univerzita)

ZACH, Aleš

- 1998 „Případ nakladatele Mazáče“; in Petr Hruška (ed.): *Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 203–212

Résumé

This study deals with the *Sources of Faith* anthology dating from 1943, which contains fifteen short stories that came out top in a competition titled New Tomorrow. The aim was to publish texts that were meant to depict life in the Protectorate in the spirit of Nazi propaganda. It was initiated by activist journalist Rudolf Novák, who had been assigned to the Leopold Mazáč publishers by the Nazi authorities in the summer of 1942. The competition was entered primarily by younger authors who had not previously published, or who had only published unsophisticated prose works of popular fiction. The only fairly well-known contributor was Vojtěch Rozner. Although these stories had literary ambitions, none of them achieved a very high literary standard. This study focuses in particular on describing and interpreting the motifs and subjects of Nazi propaganda which occur more or less implicitly in these texts. Almost omnipresent is the subject of the „New Europe“ and its construction. These stories often present the motif of children as the builders of the new world. Two texts also include an anti-Semitic element characterizing a racially pure Nazi Europe. This construction also involves the subject of workers' labour and social justice: workers are better off in the New Europe, they work happily in a comradesly collective and their work is valued appropriately. Several stories also attempt to interpret recent events in an activist spirit: the social contradictions of the First Republic, its collapse and the creation of the Protectorate. The issue of what was known as the new Czech patriotism remained vague. While activist journalists and propagandists conceived it to be identification with a united Nazi Europe, the authors of the stories under analysis stressed the motif of pragmatic defence of the

nation and the longing to live to see a better future. No competition of this kind was ever repeated in subsequent years, so *Sources of Faith* remains a unique attempt to create a Czech activist literature.

Klíčová slova / Keywords

Prameny víry — Protektorát Čechy a Morava — aktivistická literatura — antisemitismus — Nová Evropa — Rudolf Novák — Vojtěch Rozner

Sources of Faith (Prameny víry) — Protectorate of Bohemia and Moravia — activist literature — anti-Semitism — New Europe — Rudolf Novák — Vojtěch Rozner

ROZHLEDY

Neruda redaktor Josefa Baráka?

SONDA DO NERUDOVY REDAKČNÍ PRAXE
PŘEDEVŠÍM NA PŘÍKLADU ADOLFA HEYDUKA

Michal Kosák

[ÚSTAV PRO ČESKOU LITERURU AV ČR]

Od zpochybnění autorství básní a próz signovaných Josefem Barákem a jejich přiřčení Janu Nerudovi, spojeného především se jménem Oldřicha Králíka, uplynulo více jak šedesát let (srov. především KRÁLÍK 1957, 1965, 1973).¹ Jestliže snad kdy ovšem panovala představa, že tyto hypotézy byly vyvráceny literárněhistorickými studiemi Emanuela Macka (MACEK 1974a, 1974b) či textologickými rozborů Pavla Vašáka (VAŠÁK 1980), nedávno publikovaná práce Petra Plecháče a Jiřího Flaišmana s titulem „Problém Barák — Neruda z pohledu současné stylometrie“ (PLECHÁČ — FLAIŠMAN 2017)² nově a také exaktněji potvrdila starší úsudek o blízkosti Nerudových *Knih básní* a básní podepsaných Josefem Barákem, a vrátila tak tuto otázku, ovšem v modifikované podobě, zpět. Závěr o podobnosti obou skupin textů se autoři totiž pokusili vysvětlit nikoli přiřčením Barákovy tvorby Janu Nerudovi, nýbrž pomocí předpokladu o možných Nerudových redaktorských vstupech či přímo jeho „pravidelné přátelské výpomoci v podobě Nerudovy supervize Barákových veršů“ (IBID.: 767). Kladou tedy hypotézu novou, podle níž domnělé Nerudovy úpravy jsou takového rázu, že vedou k zásadní proměně textu, jež má za následek přiblížení Barákových básní textům Jana Nerudy. Na tento předpoklad navazuje také téma následujícího textu, v němž se pokusíme o charakteristiku redaktorské praxe Jana Nerudy, a tak i o vymezení, jaký je pro takovou hypotézu vůbec prostor.

1 Za pomoc při vzniku textu děkuji Jiřímu Flaišmanovi, Petře Hesové, Michalu Charyparovi, Robertu Kolárovi, Petru Plecháčovi a Jakubu Říhovi.

2 Prakticky v identické podobě byla studie zařazena do knihy *Editologie. Od náčrtu ke knize* (KOSÁK — FLAIŠMAN ET AL. 2018: 149–177).

Ještě než se začneme zabývat Nerudovou redakční prací přímo na materiálu, krátce zrekapitulujeme, na čem tato domněnka o značné míře Nerudových redakčních vstupů vlastně spočívá. Pro hypotézu o Nerudově redakčním či redakčně-spoluautorském podílu na básních Josefa Baráka je nejpodstatnější redakční angažmá Jana Nerudy v letech 1858–1860,³ kdy se podílel na redakci prvního ročníku almanachu *Máj* (MÁJ 1858), redakci prvního a druhého ročníku *Obrazů života* (1859 a 1860), kde všude se Barákovy texty vyskytují, a také na redakci první básnické sbírky Adolfa Heyduka (1859). K Heydukově prvotině s titulem *Básně* se váže Nerudova zmínka v dopise z 26. března 1859 J. V. Fričovi: „Heyduk tiskne už své mnou prohlídnuté a místy valně olepšené básně, po něm přijde Barák“ (NERUDA 1963: 71–72).⁴ K tomuto období, k Nerudovu redigování *Obrazů života* a dalších periodik odkazuje také text Serváce Hellera, který konstatoval nejen zásadní Nerudův vliv na české soudobé písemnictví, ale — ačkoli Nerudovu redakční politiku v daném období nemohl znát zblízka, jelikož mu tehdy bylo přibližně čtrnáct let —, uvedl také, že Neruda pečoval různě o schopné začátečníky, a „aby jim chuti k dalšímu snažení dodal, práce jejich k tisku přizpůsoboval, ba pro poučení i přepracovával“ (HELLER

3 Pozdějšímu období Nerudova redaktorského působení se věnuje studie Jakuba Šebesty „Vliv Nerudův na podobu Quisových příspěvků v Poetických besedách“ (ŠEBESTA 1917), v níž se podává obraz Nerudy-redaktora po roce 1883. Nerudovo redakční nasazení je zde charakterizováno s využitím dopisů zasílaných L. Quisovi. Neruda slibuje maličkosti sám „vypulérovat“ (IBID.: 392) a formuluje výhrady k některým pasážím, co se týče jejich rozsahu, srozumitelnosti, čitelnosti rukopisu, ústrojnosti, dopracovanosti, umělecké kvality, navrhuje změny v uspořádání textů ve sbírce a nabádá autora ke změnám, k zpracování některých témat či ladění („humór“ [IBID.: 393] či výběr historické látky). Dále Neruda stručně charakterizuje některé Quisovy básně, např.: „moc ajnfoch, ale může se nechat“ (IBID.: 395), „Poslední čtyři verše musí být zcela jiné. Děsná kroucenost!“ (IBID.), výhrady k rýmům: „v předposlední sloce jsou rýmy »hledati-tahati« přímo děсны!“ (IBID.). Neruda se v roli redaktora vyjadřuje též k pravopisné stránce: „obdivuhodně špatná interpunkce; předělám ji“ (IBID.), a upozorňuje na další vlastní korektury: „změním »a Pět peněz« v »o p. p.«“ (IBID.). Podle Šebesty „Quis opravdu to, co Neruda navrhoval vynechat, vynechal, a co předělat, předělal“ (IBID.: 396). Podstatné je ovšem také, že Neruda upozorňoval autora na jevy, které bude korigovat sám, a ačkoli o Nerudových zásazích Šebesta referuje jako o „opravách a úpravách“ (IBID.: 391), jedná se o drobné změny, nebo opravy pravopisné, tj. o běžné korektury. Ostatní zásahy vznikají sice z Nerudova popudu, ale autor je prováděl samostatně.

4 Větě o Nerudově podílu na sbírce A. Heyduka předchází bezprostředně pasáž „Neopeřence fedruju, jsou ale tak nízcí a hloupí, že musím vše za ně dělat, — škoda práce!“ (NERUDA 1963: 71–72). Ta se podle autora vysvětluje Miloslavem Novotným vztahuje na epigony B. St. Jansu, J. D. Panýrka a J. B. Vostřebala (NOVOTNÝ 1963: 588). Pokud se Nerudova poznámka o neopeřencích vztahuje opravdu na zmíněné epigony, a nikoli na Heyduka a Baráka, může z toho implicitně vyplývat, že za tyto dva básníky nemusí vše dělat či že to není škoda práce.

1876: 216). V neposlední řadě spadá do sledovaného období také humorné zpracování vlastní redakční praxe v arabesce *Z tobolky redaktorovy* (NERUDA 1952: 186–200).⁵

V citovaných úryvcích se tedy objevují charakteristiky, podle nichž Neruda cizí texty „olepšoval“, „přizpůsoboval“ či dokonce „přepracovával“. Co se těmito charakteristikami ovšem konkrétně myslí? Rukopisy z tohoto období s redakčními Nerudovými zásahy se podle všeho nedochovaly a nemáme k dispozici ani další svědectví, která by dovozovala stanovit přesný rozsah Nerudových redaktorských úprav, a to ani pro Josefa Baráka, ale ani pro další básníky, které Neruda redakčně opečovával. Pokud tedy chceme alespoň hypoteticky vymezit kontury Nerudovy redakční práce, soustředíme se nejprve na básně z prvního ročníku (od druhého čísla)⁶ *Obrazů života*, na nichž se redakčně Neruda spolupodílel.

V archívních fondech se ovšem podařilo dohledat pouze některé rukopisy básnických prací tištěných v *Obrazech života*. S nimi se přitom pojí několik obtíží. Především zde vyvstává otázka neúplnosti poznání textového vývoje a materiálové evidence. Je totiž zřejmé, že žádný z nalezených rukopisů není identický s tím, který prošel přímo redakcí,⁷ a ani v případě čistopisů nelze s jistotou tvrdit, že právě v tomto znění byly časopisu nabídnuty. Vedle toho je zde několik rukopisů, které jsou pro naši sondu nepoužitelné, protože se jedná o zcela jiné a zřejmě nefinální verze. Takový je příklad rukopisu básně s názvem „Růž“ od Anny Sázavské. Obdobná je situace s rukopisy básní „Syn života“ a „Kláster Gebel Nakus“ od Jiljího Vratislava Jahna, v těchto případech nalezené rukopisy také nepředstavují definitivní verze, obsahují časté opravy obyčejnou tužkou a usuzovat tak z nich, jaký text byl předán redakci, je nemožné.

S větší mírou jistoty, že máme k dispozici rukopisy blízké finální verzi, s nimiž Neruda mohl redakčně pracovat, posuzujeme manuskripty Václava Antonína Crhy, báseň „Milující dívka“ (CRHA 1859), Edmunda Břetislava Kaizla, báseň „Na zříceniny Tolenšteina“ (KAIZL 1859) a J. V. Jahna, báseň „Pomsta“ (JAHN 1859). U všech totiž registrujeme mezi rukopisem a časopiseckým otiskem obdobné varianty na rovině úpravy koncovky slovesa, o nichž můžeme

5 Z hlediska redakční práce s textem se zde píše například o Nerudově krácení básní: „Odpusťte mému rozmaru a vysvětlete mně, jak se to stalo, že ze sedmnácti slok jen dvě první zůstaly“ (NERUDA 1952: 186–200).

6 Podle Miloslava Novotného se na redakci Neruda nepodílel od prvního čísla, ale až od čísla druhého.

7 Lze tedy také samozřejmě počítat s tím, že mezi nalezeným rukopisem a jeho otiskem stály další dnes neznámé rukopisy. Současně je zde nutno počítat s možností, že rukopisy nemusejí vždy spadat do předpublikační fáze a mohlo by se jednat i o pozdější opisy. S tím souvisí také problém chronologie, jelikož ani jeden z objevených manuskriptů neobsahuje dataci.

s jistým stupněm pravděpodobnosti předpokládat, že jsou výsledkem redakčního opracování. U Crhy je to změna v II. verši *miluji* na *miluju*, u Kaizla v 5. v. *Smějí* na *Smějou* a u Jahna jedna v 2. v. *zapisují* na *zapisujou*, druhá ve 13. v. *co chtějí* na *co chtějí*. V těchto básních dále dochází k zásahům do interpunkce (Crha: *hlas!* > *hlas.*), do koncovek substantiv (Crha: *slze* > *slzy*; Jahn: *kořist* > *kořist*), k posunům na rovině pořádku slov (Crha: *ani on snad* > *on snad ani*; Jahn: *mou kořist dones* > *mou dones kořist*; Jahn: *nad níž se kletba míhá* > *a kletba už se míhá*), ke změnám slov (Crha: *v srdci nosí?* > *v srdci skrývá?*; Jahn: *Vyrvi ji jícnu* > *O směj se jícnu*; Jahn: *za ním muž cizí stojí* > *muž za ním velký stojí*). Za nejrazantnější lze považovat přitom změny, které vedou též k posunům rozmístění přízvuků ve verši (Crha: *a naslouchá* > *naslouchá teď*; Jahn: *Kmet mrazivě se zasměje* > *A mrazně Švéd se zasměje*; Jahn: *a pak se náhle zachvěje* > *ovšem náhle zas se zachvěje*).

Pokud bychom tyto změny hypoteticky připsali všechny redaktorovi, byť nemůžeme samozřejmě zcela vyloučit, že kompletně tyto varianty jdou na vrub samotných autorů, lze redaktorskou práci na tomto malém vzorku hodnotit jako respektující rozsah, zvolené téma i zpracování, korekce jsou přitom prováděny na rovině pravopisné, prosazují některé preferované tvary slov. Náhrady slov jsou vyvolány obvykle snahou projasnit, výjimečně pozměnit nevýrazné smysl (*toť kořist má a do světa* | *mou pověst hrde zvedá* > *toť kořist má — a po léta* | *ji ruka má zpět nedá*).

O něco bohatší materiál se nabízí u Adolfa Heyduka. Ani zde nemáme k dispozici původní autorovy rukopisy, s kterými pracoval redaktor, a každopádně se také nepodobají úplně původním variantám, o nichž básník mluví ve svých pamětech. Zde se zmiňuje o dvou sešitech, jež se neúspěšně pokusil spálit (HEYDUK 1911: 32), a o básních vepsaných do deníku (IBID.: 36). Nerudův podíl na podobě textu tu není doložen pouze ve výše citovaném dopisu J. V. Fričovi, ale též ve vzpomínkách, kde Heyduk k redakci své knižní prvotiny zaznamenal: „Neruda slíbil revizi tisku a Šimáček, sám vydání nedočkavější než já, nosil mu pilně aršíky revizní“ (IBID.: 38). V literární pozůstalosti Adolfa Heyduka uložené v LA PNP se podařilo dohledat rukopisy (dále též R) k sedmi básním (u tří básní máme k dispozici po dvou rukopisech — dále též R1 a R2), jež prošly do jeho knižní prvotiny (IDEM 1859 — dále též BI), buď bezprostředně, nebo u tří básní přes otisk v almanachu *Máj* (dále též M) a u tří přes *Obrazy života* (dále též Č). Šest Heydukových básní mohlo tedy rukama Jan Nerudy projít i opakovaně, při redakci almanachu či časopisu a při redakční spolupráci na Heydukově sbírce.

Abychom vyloučili, že nalezená rukopisná znění vznikla až po otiscích ve sledovaném období, srovnali jsme všechny nalezené texty též s otisky v druhém vydání Heydukových *Básní* (IDEM 1863 — dále též BII), které ovšem, alespoň pro srovnávané texty, přináší identické znění jako vydání první, a s vydáním ve Spisech Adolfa Heyduka (IDEM 1902 — dále též BIII), které naopak podává texty značně přepracované. Pokud se nalezený rukopis nekryje

s pozdní podobou, již zastupuje vydání ve Spisech, klademe jej podmíněně před tištěnou podobu. Nejprve podejme přehled všech změn formou různocnění.

b. *Láska* (Ach ta láska, ba ta láska)

R • BI, s. 73 • BII, s. 73 • BIII, s. 81

N *Láska*. R] IX. BI, BII] VII. BIII; 3 *někdy malý jako kvítí*, R] *někdy malý jako kvítí*, BI, BII; 5 *Když je tichá, jako kvítí*, R] *Když je tichá jako kvítí*, BI, BII] *Když je tichá, nezysoká*, BIII; 7 *květe v mocné výšce* R, BI, BII] *květe v mocné výšce*, BIII; *květe* R, BI, BII] *květe* BIII

Rybičky (Rybičky, rybičky)

R1 • R2 • M, s. 23 • BI, s. 103–104 • BII, 103–104 • BIII, s. 106

3 *jestliž pak* R1] *jest-li pak* R2, M, BI, BII; 4 *znáte?* R1] *znáte* R2, M, BI, BII; 5 *myslivečkem* R2, M] *myslivečkem*, BI, BII; 9 *Povězte* R1, RII, M, BI, BII] *Povězte*, BIII; 10 *jestliž* R1] *jest-li* R2, M, BI, BII] *zdali* BIII; 11 *jestliž* R1] *jest-li* R2, M, BI, BII] *zdali* BIII; 12 *neouží?* R1] *neouží*. R2, M, BI, BII; 15 *čisté* R1, RII, M, BI, BII] *horské* BIII; *utopený*.“ R1, RII, M, BI, BII] *utopený*.“ — BIII

Mé matce (Na střeše chaloupky naší)

R1 • R2 • M, s. 22 • BI, s. 98 • BII, s. 98 • BIII, s. 103

N *Matce*. R1] *Mé matce*. R2, M] V. BI, BII] IV. BIII; 5 *chaloupce*, R1, R2, BI, BII] *chaloupce* M, BIII; 6 *na zahrádce* R–BII] *a v zahrádce* BIII; 7 *snad na matičky mé hrobě* R1] *snad na hrobě mé matičky* R2, M] *na hrobě snad matičky mé* BI, BII] *běda! snad na jejím hrobě* BIII; 8 *zavlaje*. R1, R2, M] *zavlaje!* — BI, BII] *zavlaje...* BIII

Píseň (Démantové po travině)

R • Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 2, [4. 2.], s. 71 • BI, s. 72 • BII, s. 72 • BIII, s. 80
N *Píseň*. R] I. Č] VIII. BI, BII] VI. BIII; 3 *brzy již se v porostlině* R, BIII] *v brzku se již v porostlině* Č, BI, BII; 4 *žvavé ptáče* R] *každé ptáče* Č, BI, BII, BIII; 5 *Kvítko kalich otevřený* R, Č] *Kvítko kalich otevřený* BI, BII] *Kvítko kalich otevřelo* — BIII; 6 *noci tiché věští den* — R, Č, BI, BII] *zlatá zora věští den* — BIII; 8 *v prvý ještě* R, Č, BI, BII] *posud v prvý* BIII

Píseň (Jenom dvě mně fialinky)

R • Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 2, [4. 2.], s. 71 • BI, s. 77 • BII, s. 77 • BIII, s. 85
N *Píseň*. R] II. Č] XIII. BI, BII] X. BIII; 1 *fialečky* R] *fialinky* Č, BI, BII, BIII; 2 *zykvetly* R, BIII] *zykvetly* Č, BI, BII; 3 *leč i ty mně nezabudek* R] *a i ty mně zpomínáčka* Č, BI, BII] *leč i ty mi upomínek* BIII; 6 *že je záhy zhnětly*, R] *že je umorily*, Č, BI, BII, BIII; 7 *pro koho by byly* R] *koho by fialky* Č, BIII] *koho fialky by* BI, BII; 8 *fialky mé kvetly!* R] *byly pokořily!* Č, BI, BII, BIII

Rozmarina (Sázej má panenka)

R • Č — *Obrazy života* I, 1859, č. I, [leden], s. 4 • BI, s. III • BII, s. III • BIII, s. II2

I *Sázej*, R, Č, BIII] *Sázej* BI; 7 *rozkvétala* R, Č, BI] *vykvétala* BIII; 9 *přišel* R, Č] *přišel*, BI, BIII; 11 *a prouteček jeden* R, Č, BI] *a se stuhou prutek* BIII

Stůj! (Na stráží jak vojín stojím)

R1 • R2 • M, s. 22–23 • BI, s. 100 • BII, s. 100 • BIII, s. 105

I *Na stráží jak vojín* R1, BIII] *Na stráží co vojín* R2, M, BI, BII; 3 *na kol jdoucí druhy volám* R1] *a na kolem jdoucí volám* R2, M] *a na kolem jdoucí volám* BI, BII] *a na mimojdoucí volám* BIII; 4 *jsi?* R1, R2, M, BI, BII] *jsi*, BIII; 5 *slyším zníti* R1] *slyším zněti* R2, M] *slyším říci* BI, BII, BIII; *To* R1, R2, M, BI, BII] *Tot'* BIII; 9 *Ale kdybych* R1] *Kdybych ale* R2, M, BI, BII, BIII; 11 *ach, tomu bych z plné duše* R1] *tomu bych pak z plné duše* R2, M, BI, BII, BIII; 12 *bratře stůj!* R1, R2, M, BI, BII] *bratře, stůj!* — BIII

Spektrum změn, které zde zkušebně přičítáme redakci, se v tomto případě neliší zásadně od dříve zpracovaného materiálu. Jsou tu často provedeny změny interpunkce (např.: *znáte* > *znáte?*; *zavlaje.* > *zavlaje!* —), varíují slova (*kvítí* > *kvítko*; *jestliž* > *jest-li*; *zníti* > *zněti* > *říci*) a mezi jednotlivými prameny dochází také k změnám v pořádku slov vedeným pravděpodobně snahou korigovat rytmus (*snad na matičky mé hrobě* > *snad na hrobě mé matičky* > *na hrobě snad matičky mé*), či k náhradě, která vyvolává další posuny v rozložení přízvuků (*na kol jdoucí druhy volám* > *a na kolem jdoucí volám*).

Další materiál poskytuje srovnání variant u dvanácti básní tištěných Heydukem nejprve v *Obrazech života* a následně zařazených do knihy, u nichž se nepodařilo dohledat rukopis. Nejprve je zde potřeba vyjasnit chronologii otisků. Heyduk ve svých vzpomínkách uvádí, že jeho sbírka byla vytištěna „as v listopadu 1858“ (HEYDUK 1911: 38), ale to je zřejmě nepřesné. Podle knihopisu v *Časopisu Musea království Českého*, vychází jeho sbírka v průběhu května 1859. To potvrzují i zprávy z *Obrazů života* kniha je anoncována v druhém čísle, které vychází 2. února 1859 (NEPODEPSÁNO 1859a), Nerudova recenze na ni pak vychází v pátém čísle z 20. května (NERUDA 1859). Posun mezníku o dva dny poskytuje ještě oznámení *Pražských novin*, kde je sbírka anoncována už 18. května (NEPODEPSÁNO 1859b).

Tři básně („Ten safír v zlatém prsténku“), („A kdybys písni stvořená“) a „Mé bohatství“, publikované nejprve v prvním, lednovém čísle *Obrazů života* (s. 3–4), nedoznaly v knižním vydání výraznější změny. Četnější jsou až úpravy v textu devíti básní, které byly nejdříve otištěny ve čtvrtém čísle časopisu, jež vyšlo 15. dubna 1859.

b. *Jablonový květ* (Matka k synku zahovoří)

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 150–151 • BI, s. 112–114

[změněna strofika prvního oddílu]

9 „*„Ze rtů zmizla barva živá —*] *Ze rtů zmizla barva živá —*“ (obojí t. ch.); 10 *mě pobolívá!*] *mne pobolívá.*; 16 *mě*] *mne 27 sen*] *sen*, 28 *náhradou mi*] *náhradou mně* 31 *jablonový*] *jabloňový* 35 *K čemu, synu,*] *K čemu synku* 39 *kamenitá*] *kamenitá*, 45 *z jabloně za kloboučkem*] *s jabloně za kloboučkem*, 48 *jede*] *jede*, 51 *černý*] *černý*, 60 *padne*] *padne*, 63 *v lese kamenité*,] *v lese, kamenité*, 65 *šedivého*,] *šedivého* 68 *nemluvně*] *nemluvně*, 72 *teče*] *teče*, 77 *jablonový*] *jabloňový*

cyklus *Cigánské melodie*

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 151 • BI, s. 17

N I. (*Tisa stále pláče*)] XVII. 4 *chvilku*] *chvilku 7 chvilce*] *chvilce*,

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 151 • BI, s. 19

N II. (*Veselé a volné*)] XIX. 2–3 *žití*,] *aj*,] *žití!* | *Aj 4 Když svou píseň hraje*] *A když píseň hraje*, 6 *živá —*] *živá*; — 7 *aj*,] *aj 8 zpívá.*] *zpívá.* —

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 151 • BI, s. 16

N III. (*Hoj! — košilka černá*)] XVI. 1 *košilka*] *Košilka 2 pána*] *pána*, 4 *pošlapaná*] *pošlapána 5 lhá*] *lehá*

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 151 • BI, s. 24

N IV. (*Už z lože vstává měsíček*)] XXIV. 1–2 *měsíček*,] *snad*] *měsíček*. | *Snad 3 že*,] *že 4 zraky.*] *zraky?* — 6 *zkvetla*] *zkvetla 7 zem*,] *zem*, — 8 *by jen bída*] *by v ní bída*

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 151–152 • BI, s. 40

N V. (*Má píseň hlučně láskou zní*)] XXXIX. 2 *umírá*] *umírá*, 3 *když*] *kdy 6 plání*,] *plání*; 8 *umírání*.] *umírání.* —

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 152 • BI, s. 35

N VI. (*Široké rukávy*)] XXXIV. 1 *rukávy*] *rukávy*, 6 *svírá*,] *svírá 9 se*,] *se 10 když — že píseň květe*,] *tvá kdy píseň květe*, 12 *světě.* —] *světě.*

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 152 • BI, s. 34

N VII. (*Pozdravuj hluboko*)] XXXIII. 4 *o nás o cigány*] *o nás, o cigány*

Č — *Obrazy života* I, 1859, č. 4, 15. 4., s. 152 • BI, s. 37

N VIII. (*Slyšíš, cimbál zvucí*)] XXXVI. 1 *Slyšíš, cimbál*] *Slyšíš? Cimbál 2 hrána*,] *hrána*, — 10 *ho*] *ho*, 12 *botečky a — hlavu.*] *botečky — a hlavu.* —

Také zde přes četnost těchto změn nacházíme obdobný repertoár. Nejčastější jsou změny na rovině interpunkce, za pozornost stojí změny tvarů (*mě* > *mne*; *mi* > *mně*; *pošlapaná* > *pošlapána*; *láhá* > *lehá*), vstupy do hláskové kvality (*jablono-zy* > *jabloňový*), kvantity (*chvilku* > *chvílku*) a dále změna slov kombinovaná se změnou jejich pořadí (*Když svou píseň hraje* > *A když píseň hraje*; ; *by jen bída* > *by v ní bída*; *když* — *že píseň květe*, > *tvá kdy píseň květe*).

Zpracovaný heydukovský materiál je sice značně fragmentární a podíl redaktora na proměnách textu pouze hypotetický, nicméně přijmeme-li zkusmo tuto situaci, pak rozsah a charakter změn textu nás vede k závěru, že za oním Nerudovým „olepšením“ Heydukových textů není třeba vidět hrubější zásahy do textu, že se tedy mohlo jednat například o opravy některých rytmických chyb, ale především o důkladnou revizi textu, nikoli o jeho zásadní přepracování.

To, co zde předpokládáme pro A. Heyduka (a též pro V. A. Crhu, E. B. Kailza a J. V. Jahna, jimiž jsme se zabývali výše, i pro L. Quise, jemuž se věnovala stať J. Šebesty [viz poznámka pod čarou č. 3]), nemusí ovšem samozřejmě platit automaticky také pro Josefa Baráka a každá taková analogie může být jistě zcela mylná. Vztah Heyduk — Neruda (srov. k tomu např. HEYDUK 1905 nebo PRAŽÁK 1905) byl přirozeně jedinečný a stejně tak Heydukova poezie byla v mnohém Nerudově básnické tvorbě vzdálená, tudíž by její redakční „olepšování“ mohlo být odlišné od redakční práce s texty, jež se Nerudově poetice — tak jako texty podepsané jménem Josef Barák — blížily více. Přesto můžeme konstatovat, že dostupný materiál nezakládá předpoklad o Nerudových razantních vstupech do redigovaného textu, které by měly takové rysy, aby změnily stylometrické znaky textu. Důvod markantní blízkosti Nerudových *Knih básní* a poezie signované Josefem Barákem by tedy bylo, domnívám se, dobré hledat ještě jinde nežli v redakčním či přátelském přepracování Barákových textů.

Text vznikl v rámci grantového projektu Stylometrická analýza básnických textů,
GA ČR 17-01723S; při jeho vzniku byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie <<http://clb.ucl.cas.cz>>.

Prameny

CRHA, Václav Antonín

1859 „Milující dívka“; *Obrazy života* I, č. 2, [4. 2.], s. 70

HELLER, Servác

1876 „Jan Neruda a jeho fejetony“; *Lumír* IV, č. I2, s. 214–216; č. I3, s. 232–233;
č. I4, s. 249–251

HEYDUK, Adolf

1859 *Básně* (Praha: tiskem Antonína Rennu)

1863 *Básně* (Praha: E. Petřík)

1902 *Básně* (Praha: J. Otto)

1905 „Skočme hochu!“, *Zvon* V, č. I, s. 2–4

1911 *Vzpomínky literární* (Praha: J. Otto)

JAHN, Jiljí Vratislav

1859 „Pomsta“, *Obrazy života* I, č. 5, [20. 5.], s. 168–169

KAIZL, Edmund Břetislav

1859 „Na zříceniny Tolenšteina“, *Obrazy života* I, č. 3, [II. 3.], s. 108–109

Máj 1858

1858 *Jarní almanach na rok 1858*; ed. Josef Barák (Praha: H. Dominikus)

NEPODEPSÁNO

1859a „Adolf Heyduk vydá...“, *Obrazy života* I, č. 2, [2. 2.], s. 78

1859b „Literatura česká obohacena...“, *Pražské noviny* [XXXIV], č. 117, 18. 5., s. 3

NERUDA, Jan

1859 „Básně Adolfa Heyduka“, *Obrazy života* I, č. 5, [20. 5.], s. 196–197; sign.: J. N.

1952 *Arabesky*; Spisy Jana Nerudy 3; ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel)

1963 *Dopisy I*; Spisy Jana Nerudy 37; ed. Miloslav Novotný (Praha: SNKLU)

Literatura

KOSÁK, Michal — FLAIŠMAN, Jiří et al.

2018 *Ediologie. Od náčrtu ke knize* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

KRÁLÍK, Oldřich

1957 „Neruda nebo Barák?“, *Literární noviny* VI, č. 47, s. 6

1965 *Křížovanky Nerudovy poezie* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

1973 „Problém Barákova autorství“, *Česká literatura* XXI, č. 2, s. 179–206

MACEK, Emanuel

1974a „Biografická realita Josefa Baráka a jeho básnické texty“, *Česká literatura* XXII, č. 2, s. 156–170

1974b „Králík kontra Barák“, *Literární archiv* č. 8/9, s. 495–580

NOVOTNÝ, Miloslav

1963 „Vysvětlivky“, in Jan Neruda: *Dopisy I*. Spisy Jana Nerudy 37; ed. Miloslav Novotný (Praha: SNKLU)

PLECHÁČ, Petr — FLAIŠMAN, Jiří

2017 „Problém Barák — Neruda z pohledu současné stylometrie“, *Česká literatura* LXV, č. 5, s. 743–769

PRAŽÁK, Albert

1905 „O přátelství Jana Nerudy s Adolfem Heydukem“, *Časopis Musea království Českého* LXXIX, s. 337–358

ŠEBESTA, Jakub

1917 „Vliv Nerudův na podobu Quisových příspěvků v Poetických besedách“;
Časopis pro moderní filologii V, č. 5, únor, s. 390–396

VÁŠÁK, Pavel

1980 *Metody určování autorství* (Praha: Academia)

Résumé

The text titled “Neruda as Josef Barák’s editor? A survey of Neruda’s editorial practice based primarily on the example of Adolf Heyduk” sets out to examine the hypothesis that Jan Neruda had a hand in the editorship or authorship of poems signed by Josef Barák, thus examining the conclusion of the study by Petr Plecháč and Jiří Flaišman: “Barák’s problem: Neruda from the standpoint of contemporary stylometry” (*Česká literatura* No. 5/2017), who deduced that there was a textual similarity between the two authors and attempted to explain it in terms of the theory that Jan Neruda was involved in editing or co-authoring his work. The present text analyses Jan Neruda’s editing practice during the 1859–1860 period on the basis of a comparison of newly discovered manuscripts of poems by A. Heyduk, V. A. Crha, E. B. Kaizl and J. V. Jahn with printed material in publications edited by Neruda, particularly in the first annual volume of the journal *Obrazy života* (Images of Life, 1859) and in the book edition of Heyduk’s *Básně* (Poems, 1859). On the basis of this analysis and the critical determination of constraints emerging from the available archive material under analysis, the author characterizes Jan Neruda’s editorial work, concluding that it does not form a basis for the hypothesis that Neruda made decisive alterations to the text of the poems by Josef Barák resulting in a change in stylometric indicators.

Klíčová slova / Keywords

Jan Neruda — Josef Barák — Adolf Heyduk — autorství — redakční praxe

Jan Neruda — Josef Barák — Adolf Heyduk — Authorship — Editorial Praxis

DISKUZE

Diskurzivní bublina jako nástroj marketingové propagace marxismu

VYSVĚTLIVKY KE STUDII ROMANA KANDY

„STRUKTURALISTÉ DĚLAJÍ MARXISMUS“ (ČL 2019/5)

Pavel Janoušek

[ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR]

Roman Kanda je marxista, což mu v kontextu současného českého myšlení o literatuře umožňuje být jiný, zvláštní a provokativní. Marxismus je mu nadto pevným také bodem, o nějž opírá svůj vzdor vůči přítomnému společenskému (ne)řádu a s tím související naději, že bude schopen pohnout světem nebo alespoň se stát věrozvěstem (staro)nové pravdy.

Roman Kanda samozřejmě také ví, že marxismus nemá v současné české literární vědě tu nejlepší pověst — a dost možná oprávněně, protože v minulém století, v časech poválečných, poúnorových a posrpnových, nebyl vždy bezvýhradně kladným hrdinou. Přesto si Kanda klade za úkol poškozené renomé marxismu napravit: dokázat, že ti, kteří jej kritizují a z jeho pohledu pomlouvají, používají neférové diskurzivní strategie, které jsou předpojaté a založené na ahistorických premisách. Své výklady naopak vnímá a výslovně prezentuje jako objektivní a především historicky podložené — a tak je tomu i v jeho studii nejnovější, nazvané „Strukturalisté dělají marxismus“ (ČL 2019/5), v níž se výslovně hlásí k imperativu „vždy historizovat!“ (KANDA 2019: 713).

Rozumím tomuto záměru a přiznávám každému právo hájit marxistickou víru. Nemohu ale přehlédnout, že i tato studie, jejíž deklarovanou funkcí je dokázat, jakým požehnáním byl marxismus pro Jana Mukařovského a Felixe Vodičku, je tvarově a argumentačně určena nepřehlédnutelnou diskurzivní strategií. A to přesně tou, kterou jsem si ve své starší reakci na tzv. marxistické číslo ČL (2017/6) dovolil nazvat rehabilitační (JANOUSÉK 2018) a pro kterou je typické právě to, co Kanda vyčítá svým protivníkům: postup, který předem danou tezi potvrzuje prostřednictvím vědomého přehlížení historického kontextu. Troufnu si dokonce tvrdit, že jde o strategii, kterou odborníci na marketing nazývají *branding*, tedy „pěstování značky“. Jejím základním postulátem je předpoklad, že při komunikaci s potenciálními kupci není výhodné

se zabývat podstatou a kvalitou propagovaného zboží, neboť hlavním cílem této komunikace je vytvořit danému výrobku natolik pozitivní image, aby byl trvale přítomný na trhu, a to jako užitečná — a případně i prestiž kupujícího navyšující — možnost nákupu.

V přítomné studii tudíž Kandovi primárně nejde o Mukařovského a Vo-dičku: zvučná jména obou badatelů mu slouží jen jako příležitost, jak marxismus „prodat“ české vědě, a to nejen literární. Tedy přesvědčit ostatní badatele, že jde o učení, bez kterého nezískáte správný náhled na svět, život, společnost i umění.

Tohoto cíle by bylo možné — vzato čistě obecně — docílit třemi možnými způsoby. Cesta první spočívá v identifikaci základů a proměn obhajovaného učení, a to způsobem, jenž přesvědčivě ukáže, že mnohé z něho má dodnes svou aktuální platnost a použitelnost. Tato cesta ovšem v případě marxismu předpokládá, že badatel bude analyzovat, co o literatuře napsali Marx a Engels, jakož i Lenin, Stalin, Ždanov a jejich další četní následovníci ze všech zemí, a pokusí se přitom diferencovat jak mezi podstatným a nepodstatným, životným a překonaným, tak také mezi jednotlivými fázemi zrodu, vývoje, rozkvětu a degenerace marxismem nastoleného paradigmatu. To ale Kanda v poznámce 6 na straně 714 odmítá, protože považuje za nefunkční zkoumat, co je v marxismu ortodoxní a heterodoxní, dogmatické a autentické. Raději s ním zachází jako se zjevenou nevyvratitelnou pravdou, která sice může nabýt různých podob, nicméně je nevhodné a nestrategické je veřejně jakkoli vzájemně porovnávat.

To neznamena, že by Kanda sám určité marxistické autority a některé podoby tohoto učení nepreferoval a o jiných by raději ani nevěděl (viz níže). Důležitější pro něj ale je přesvědčení, že při prezentaci značky nesmí tematizovat nic, co by ji mohlo oslabit. A proto musí volit takovou rétoriku, která i jím tušené slabiny nepřipustí, obejde, zamlží... Zvláště když si před sebe položil tak náročný úkol, jako je obhájit český marxismus přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století, tedy tu z jeho variant, která by ze srovnání s fázemi a podobami jinými nemusela vyjít vítězně.

Druhá cesta, jak obhájit význam určitého učení, je připustit jeho historicitu a omylnost, nicméně poukázat rovněž na jeho civilizační a kulturní přínos v daném dějinném okamžiku. V případě motivace, která stojí na vzniku probírané Kandovy studie, tedy prokázat přínosnost nástupu marxismu jako závazné normy tak, jak k němu v daném období došlo. Vzato do důsledku by to znamenalo ponořit se do historického materiálu a na četných příkladech prokázat, jak velkým pozitivním přínosem pro českou společnost a literaturu bylo tehdejší převzetí moci komunisty a jejich následné programní mocenské zásahy do organizace sociálního, vědeckého a literárního života. Kandovi osobně by se patrně tato cesta líbila. A to nejenom „obsahově“, ale možná i proto, že by se tím jeho teoretické mudrování více přiblížilo k metodě historického

materialismu a naplnilo jeden ze základních postulátů marxismu tak, jak jej jeho zakladatel zformuloval v roce 1845, když v *Tezích o Feuerbachovi* mimo jiné napsal, že „člověk musí pravdivost, tj. skutečnost a moc, pozemskost svého myšlení prokázat v praxi“.

Pečlivější čtenář může tudíž v toku Kandových vět najít dílčí konstatování, která připouštějí, že marxismus-leninismus ve stalinské verzi „nezůstával omezen na sféru teoretické kontemplanace, nýbrž měl zásadní dopad na podobu politické praxe“ (KANDA 2019: 714), což s sebou neslo „nebezpečí utilitarizace a politické instrumentalizace“ (IBID.: 731). Bylo by ale chybou obdobné výroky číst jako kritiku stalinismu, neboť jejich úkolem není nic víc, než jen předejít případným výtkám, že ve studii není dostatečná pozornost věnována specifčnosti jednotlivých podob zkoumaného učení. A co víc: obdobné Kandovy výroky jsou hodnotově ukotveny ve skrývaném podtextu jeho argumentace, tedy v odhodlání dobu, kdy marxismus-leninismus „promítal se do praktického prosazování konkrétních politických kroků, sledujících nastolení socialistického uspořádání společnosti“ (IBID.: 719), legitimizovat a zbavit hanlivé reputace. Zřetelně je to naznačeno již v prvním odstavci studie, v němž se zjevným uspokojením vyzdvihuje, jak dobře se Mukařovskému a Vodičkovi díky jejich příklonu k marxismu podařilo dosavadní vědeckou a politickou zkušenost zhodnotit „v procesu transformace vzdělávacího systému a vědy v duchu poúnorové politiky a při formulování nových vědeckých úkolů“ (IBID.: 711).

Jenže Kanda také ví, že s prokomunistickou reinterpretací historického vývoje po roce 1945 a 1948 v Česku zatím neprorazí. Příliš mnoho jeho potenciálních adresátů je totiž (mylně?) přesvědčeno, že sociální a kulturní praxe poúnorového — komunistického — Československa, k jehož každodennosti marxismus a jeho praktické aplikace patřily, pravdivost tohoto učení neprokázala. A co hůř: ona jej vyvrátila. Jakkoli tedy nepochybuji, že by Kanda uměl napsat řadu dlouhých a zaumných textů, kterými by význam marxismu pro poúnorovou pozitivní sociální, politickou a uměleckou praxi vyzdvihl, i jemu je celkem zřejmé, že by s tím dnes na trhu s myšlenkami mnoho neuspěl, a tedy marxismus jako značku poškodil.

Lišácky proto volí cestu třetí, která je bezděčným naplněním revolučního argumentačního řešení proslaveného Járou Cimrmanem a zvaného „krok stranou“. Netuším, nakolik si je toho vědom, nicméně zjevně při obhajobě marxismu se Kanda — stejně jako Cimrman při obhajobě filozofie externismu — dostal do nelehké pozice polemika, který může prokázat pravdivost své teorie jedině tím, že na chvíli zaujme pozici toho, s kým polemizuje. Neboť jedině prostřednictvím tohoto strategického a dočasného „kroku stranou“, mohl zaujmout postavení, z něhož lze danou teorii prezentovat jako objektivně pravdivou.

Třebaže tedy Kanda svým protivníkům jako nejhorší prohrěšek vyčítá ahistoričnost a ve svém pojednání z propagačních důvodů opakovaně zdůrazňuje

historičnost vlastního přístupu, ve skutečnosti je rovněž cíleně ahistorický. Svůj výklad záměrně konstruuje jako komunikační bublinu, v níž může být jeho i adresátovo uvažování o dvojici vyzdvihovaných badatelů důsledně izolováno od dějin, tedy od praxe a kontextu přelomu čtyřicátých a padesátých let. I jemu je totiž zjevné, že při přímé konfrontaci s tehdejší realitou by se mu jeho teoretická teze o přínosnosti marxismu padesátých let rozpadla. Rozhodne se proto konkrétní historickou praxi upozadit, přesněji řečeno vymazat, přičemž si to sám pro sebe i pro čtenáře „obhájí“ tvrzením, že to „neznamená [...] podcenění jejího historického významu — jde jen o důsledek zvolené výkladové perspektivy, v jejímž popředí stojí teoretická problematika“ (IBID.: 714).

Přesto mi při čtení přítomné studie naskočila představa Karla Marxe, an Kandovi — stejně jako Feuerbachovi — vytýká, že jeho teoretické „nazírání“ chybně „abstrahuje od historického příběhu“. Impulzem k tomu by Marxovi mohla být například skutečnost, že Kanda ze strategických důvodů ve své studii ani jednou nepoužije slovo *komunismus*, třebaže vidina ideální beztrždní společnosti promítnutá do tohoto slova sehrála v marxismu a jeho dějinné story rozhodující roli. Kanda ovšem nechce adresáta dráždit, a možná v komunismus už ani nevěří. Proto v rozporu s programem i frazeologií komunistických stran, jejichž historickým posláním bylo po nezbytném převzetí moci vybudovat systémově zcela nový typ komunistické společnosti, píše jen o „budování socialismu“ (IBID.: 714). A v celém textu také důsledně abstrahuje jak od reálného dopadu dobových myšlenkových trendů do každodenní zkušenosti obyvatel země, tak od mocenského nátlaku, který spoluutvářel tehdejší společenský život a dosti důrazně ovlivňoval, co se smí a nesmí, co je vítáno a podporováno a co je naopak sankcionováno, a to velmi tvrdě.

V rovině teoretické pak Kanda od sebe pojmově striktně oddělí filozofii marxismu, pojímanou jako jakéhosi čistý druh myšlení, od politické ideologie, na níž lze svést to negativní, přičemž tento druhý pojem během svého „nevýkladu“ náležitě znejasňuje, neboť potřebuje, aby ztratil svou dobovou důsaznost. Čtenář jeho textu tak má být přiveden k poznání, že navzdory všemu negativnímu, co o přelomu čtyřicátých a padesátých let dosud slyšel, bylo přijetí či odmítnutí marxismu i v této době víceméně jen osobní volbou svobodného a ničím nelimitovaného individua. Jinak by si totiž tento čtenář mohl začít klást otázku, proč i Kandou interpretovaní a citovaní strukturalisti začali s přijetím marxismu tak silně uvažovat o vztahu mezi individuálními lidskými aktivitami a komunistickou ideologií. Jako by si — bůhvíproč — více než kdy jindy uvědomovali bezprostřední vliv vládnoucí ideologie na běžnou životní praxi a její časový rozměr (například Mukařovský v citátu na s. 716–717).

Nepřiznaným, nicméně zřetelným, smyslem Kandovy marketingové strategie je tedy posunout obhajobu marxismu-leninismu padesátých let do

fiktivního časoprostoru, v němž je natolik odizolován od dějinné paměti, že lze o jeho přínosnosti volně teoreticky medítovat, aniž by se střetávalo s adresátovými představami o české minulosti a životní realitě. Jedině takto separovaná komunikační bublina nabízí naději, že hodnotový statut marxismu, stejně jako jakéhokoli jiného učení, bude možné náležitě posilovat tím, že se o něm bude hovořit náležitě učeně a za použití náležitě zvučných jmen.

Výhodou separované komunikační bubliny nadto je, že nepřitažlivé „ksichty“, které byly doposud s marxismem v české literární paměti spojovány, v ní je mnohem snazší vyměnit za „tváře“ již na první pohled působivější a přesvědčivější. To je ostatně postup, který Kanda už použil ve své starší studii, publikované ve výše zmíněném marxistickém čísle *České literatury* pod titulem „Subjekty a fragmenty“. Postuloval v ní „klub“ současných špičkových teoretiků marxistické orientace, složený takřka výhradně z badatelů anglosaské a polské provenience — a jejich jména také náležitě vyzdobují i studii přítomnou dokládající autorovu znalost vstřícných autorit i světový obdiv k marxismu.

Z Čechů jako reprezentanty marxistického klubu Kanda čtenářům studie nabízí téměř výhradně osobnosti spojené s lety šedesátými, tedy Karla Kosíka, Roberta Kalivodu, Olega Suse či Josefa Zumra. A na vztek Marxovi přitom opět velkoryse přitom přehlíží „historický příběh“, jehož se tito myslitelé stali součástí, když byli na počátku normalizace za své názory tehdejšími strážci marxismu odsouzeni a odstaveni: prohlášeni za pomýlené, ba škodlivé revizionisty a jako takoví vyloučeni z veřejného života, zbaveni práva se oficiálně věnovat jakékoli filozofii. A obdobně Kanda zachází rovněž se jménem Závěše Kalandry, jenž byl pravověrnými komunisty, potažmo marxisty, zbaven dokonce i života. Odkazuje na něj jako na nepopiratelnou autoritu, potvrzující přitažlivost marxistického učení — a ani slovo o tom, že to byl právě Kalandra, kdo byl v čase, jemuž je studie věnována (1950), po vykonstruovaném procesu s nálepkou trockisty popraven. — Inu, zdá se, že neexistuje historický fakt, který by Kandu podnítl k úvaze, zda se ti jeho marxisti přece jenom vzájemně malounko nediferencovali a zda tedy se pod propagovanou značkou občas neskrývá také něco trošililíčku nehezkého.

Proč Kanda vytahuje právě tato jména, je celkem jasné: Kosík, Kalivoda, Sus, Zumr a Kalandra, to jsou pro české literární znalce dobrá a zvučná „loga“, která mají šanci zlepšit image propagovaného brandu. Jejich vhodným použitím lze nadto upozadit nehezká jména těch osob, které sice ve zkoumanou dobu český marxismus skutečně konkretizovaly a propagovaly, avšak dnes je lepší na ně zapomenout. Neboť by bylo minimálně chybou reklamní, kdyby se v textu, jenž má glorifikovat marxismus, příliš zaznívala taková jména, jako je Zdeněk Nejedlý, Václav Pekárek, Fedor Soldan, Ladislav Štoll, Jiří Taufer, nebo kdyby se v něm dokonce — nedejlenine — veřejně rozebíraly jejich někdejší názory, postoje a činy.

Jasně je tudíž i to, proč by Kanda do reprezentativního klubu vyvolených marxistů tak rád zaregistroval právě Jana Mukařovského a Felixe Vodičku, tedy badatele patřící ve 20. století v kontextu českého myšlení o literatuře 20. století k nejváženějším. I on totiž chápe, že marxismus nebude uznán za plnohodnotné učení, dokud nebude ztotožněn s obecně přijatelnými vědeckými osobnostmi — a celkem logicky se tudíž drží myšlenky, že je daleko jednodušší nálepkou „marxista“ přizdobit pověst dvou obecně uznávaných strukturalistů, než do kategorie „velký a inspirativní literární vědec“ povýšit figury typu Soldana, Štolla nebo Taura. Už proto, že Mukařovský i Vodička se v oné době k marxismu nejen výslovně přihlásili, ale také se jej pokoušeli implementovat do své práce a funkčně skloubit se strukturalistickými východisky.

Odvážně a bojovně přitom Kanda vstupuje do polemiky už zhruba šedesát let obecně sdílenou tezí, že Mukařovského a Vodičkův příklon k marxismu měl rozměr ústupku od toho, co lze v jejich myšlení o literatuře považovat za pozitivní a přínosné. Tedy rozměr chyby, která je — a to nejen u těchto dvou badatelů, ale i u dalších jejich vrstevníků — omluvitelná snad jen nátlakem moci, která marxismus prohlásila za závaznou normu a sankcionovala ty, kteří se k němu nehlásili.

Složitě a zpravidla těžko řešitelné úvahy, proč se konkrétní lidé (a národ jako celek) v padesátých letech přiklonili ke komunismu a k marxismu, patří k českému folkloru. Škála možných odpovědí je široká. Její krajní póly přitom tvoří na jedné straně možnost, že „nástup nového světa“ mnohé skutečně oslovil a oni se mu tak rozhodli odhodlaně sloužit, na straně druhé pak fakt, že nerespektovat alespoň naoko nemilosrdnou mocenskou sílu určitých ideologických tezí prakticky znamenalo ztratit svou stávající — minimálně profesní — pozici. Kanda má ovšem jasno: jediná správná odpověď je ta první. A jde ještě dál, touží adresáta přesvědčit o vědecké legitimitě a přínosnosti poválečného a poúnorového literárněvědného marxismu, a proto také o tom, že názorový přerod obou přemýšlivých „strukturalistů“ byl naprosto nevyhnutelný a logický. Důležité je pro něj dokázat, že oba k marxismu dospěli z vlastní vůle, a především že tím vstoupili do nové a pozitivní fáze svého odborného vývoje. Dostali příležitost oprostít se od strukturalistických omylů a životní, společenskou i literární realitu nahlédnout z filozoficky náležitěho úhlu. Studie „Strukturalisté dělají marxismus“ je tak výrazem autorovy naděje, že lze obraz Mukařovského a Vodičky přemýšlíkovat natolik, aby šťouralové zkoumající jejich texty z padesátých let už konečně přestali s marným hledáním „domnělých“ strukturalistických „sedimentů“ a strukturalistického „jádra“ (IBID.: 713) a nadobro, jednou pro vždy, uznali, že jde o plnoprávné a následováníhodné marxisty. Tedy reprezentanty myšlenkového směru, který po únoru 1948 do československé reality vnesl novou (a dnes už bohužel ztracenou) naději.

Ponechám na vás, zda při četbě studie Kandovu — místy učenou, jindy spíše scholastickou a zmatenou — rétoriku oceníte, a přijmete tudíž jím propagovanou pravdu. Já osobně toho schopen nejsem. Detailní polemika s jeho jednotlivými interpretačními — z mého pohledu spíše falzifikačními — kroky, by ovšem musela být delší než výchozí text. Spokojím se tak jen s upozorněním na krkolomnost kauzality, o niž Kanda opírá svůj klíčový předpoklad, že Mukařovského, ale i Vodičku k marxismu přivedl jejich postupně narůstající zájem o roli, kterou v genezi díla sehrává individuum.

Ano, pohyb strukturalistů od výchozího pojetí literárního procesu jako svébytného systému-automatismu, který generuje jednotlivá díla, přičemž osobnost spisovatele zůstává stranou, k pozdějšímu uvědomění si významu tvůrce je nepopíratelný. Počáteční potřeba vyhraněně vymezit podstatu nového pohledu na literaturu (a to v konfrontaci s pozitivismem a dalšími směry, které kladly důraz na genialitu jedince), byla totiž postupem času logicky konfrontována s poznáním, že věci jsou složitější, a proto tvůrčí individualitu nelze zcela anulovat a autorům nelze upřít jejich podíl na proměnách literární tvorby.

Co mi ale vůbec není jasné, proč by tento pohyb nemohl přerůst v něco jiného a strukturalismu bližšího, než v přijetí marxistické teze o třídním boji a literatuře jako aktivním podílníku na tomto zápase o beztržní společnost. Vždyť nahrazení strukturalistické dominance literárního systému nad individualitou dominancí nadosobních společenských procesů rozhodně neznamená posílení role lidské jedinečnosti. Ostatně i Marx v desáté z již připomenutých *Tezí o Feuerbachovi* zdůraznil, že základem nového materialismu je „zspolečensštěné lidstvo“, což je podle něho něco zcela jiného než občanská společnost složená z individualit.

Obávám se, že Kanda rozhodující moment své argumentace málo vysvětlil a dost možná i nedostatečně promyslel. A ještě pravděpodobněji mi připadá, že jde jen o oslí můstek, který umožňuje zdánlivě přesvědčivě propojit dvě spolu příliš nesouvisějící věci tak, aby výsledná reklama na propagované zboží působila náležitě atraktivně.

Takže nakonec poslední otázka, opět vyvěrající z Marxova pojetí praxe jako kritéria, jímž lze posuzovat teorii: Jestliže byla proměna obou strukturalistů v marxisty přirozená, zákonitá a pozitivní, proč jejich následný vývoj byl retrográdní? Neb je prokazatelné, že se oba s postupujícím politickým uvolněním, otevírajícím prostor pro svobodnější myšlení, začali vracet ke strukturalismu. A co hůř: v šedesátých letech se významně podíleli na přeměně svých mladších kolegů, dobovou školou závazně vychovávaných k marxismu, v druhou generaci strukturalistickou. Vodička přitom šel dokonce tak daleko, že na jaře poněkud zvláštního roku 1968 prosazoval projekt, který měl celý tehdejší Ústav pro českou literaturu ČSAV přeměnit na výrazně strukturalistické pracoviště.

Společenská praxe však rozhodla jinak: díky přátelské pomoci nepozvaných armád, následnému politickému vývoji a osobní angažovanosti marxistů velikosti Vladimíra Bretta a Ladislava Štolla k tomu nedošlo. Za aktivního přispění Hany Hrzalové, Vítězslav Ržounka, Sávy Šabouka a mnoha dalších navíc marxismus v českých zemích získal další dvě desetiletí pro svůj nerušený, svobodný a plodný rozvoj.

Doufám, že Roman Kanda zůstane konzistentní a že nejen poúnorovou podobu marxismu, ale i tento pohyb normalizační bude ve svých příštích úvahách náležitě obhajovat před ahistorickými pomlouvači.

Literatura

JANOUSĚK, Pavel

2018 „Znalec v rozpacích aneb Motivace a meze rehabilitačních strategií“; *Česká literatura* LXVI, č. I, s. 93–100

KANDA, Roman

2019 „Strukturalisté dělají marxismus“; *Česká literatura* LXVII, č. 5, s. 711–736

RECENZE

Víra v očividné poznání aneb Co s literaturou v době nedůvěry v slovo?

Lenka Řezníková: *Ad maiorem evidentiam. Literární reprezentace „zřejmého“ v textech J. A. Komenského*. Praha, Filosofia 2018. 255 stran.

Lenka Řezníková si v knize *Ad maiorem evidentiam. Literární reprezentace „zřejmého“ v textech J. A. Komenského* stanovila za cíl — jak napovídá její podtitul — analyzovat Komenského pojetí evidence. Jak autorka sama upozorňuje, *evidence* nepatřila ke Komenského ústředním pojmům a Komenský ani v pojetí evidence nepřišel s ničím převratně novým. Nicméně považovat na základě toho knihu L. Řezníkové za projev hnidopišsky minuciózní specializace či zoufalé snahy nalézt v již tolikrát analyzovaných textech klasika něco nového, byt by to měl být jen nepatrný detail, by bylo fatálním nedorozuměním. Hned v úvodní části své rozpravy totiž Řezníková přesvědčivě ukazuje, jak důležitou se právě evidence stala v Komenského době: konstatuje, že tento pojem procházel v období raného novověku zjevnou konjunkturou, kterou lze interpretovat jako průvodní znak ne nepodstatných kulturních změn, k nimž tehdy v evropské společnosti docházelo, a to zejména v teorii vědění a v obcování s (literami fixovaným) slovem. Evidence tak Řezníkovou v první řadě zajímá jako možný spojovník těchto dvou oblastí, vědění a textových praxí (psaní), resp. myšlení a (slovní) komunikace, jako nástroj k analýze jejich vzájemných vztahů, a to pochopitelně nejen u Komenského.

Právě pro výzkum raného novověku se evidence ukazuje jako nástroj v mnoha ohledech zajímavý. Šlo totiž o dobu, v níž evropská společnost, konfrontovaná s objevy nových, do té doby zcela neznámých (zámořských) civilizací i mnoha dalších skutečností, o nichž dosavadní kanonické knihy vlastní kultury najednou nebyly s to poskytnout vůbec žádné vědění, započala pojímat ke (psanému) slovu stále větší a větší nedůvěru. Zároveň je zřejmé, že raný novověk je v knize L. Řezníkové primárně představen jako období zásadních změn, jako doba zlomů (autorka ostatně v té souvislosti připomíná i pojem *revoluce*), jež tak dostává svému označení jakožto počáteční, rané fáze nových skutečností, které se posléze staly zcela samozřejmými. To je samo o sobě jistě lákavé: sledovat, jak, kdy a za jakých okolností se utvářely skutečnosti, jež novodobé generace začaly pojímat za dané až přirozené, tedy také sledovat to, jakáže to „víra našich otců“ nám vlastně byla předána a co

z ní jsme si — dlužno říci, že mnohdy spíše nereflektovaně — osvojili a přijali za své.

Předností Komenského nauky o evidenci je podle L. Řezníkové především její syntetizující aspekt, spočívající ve vytvoření trojstupňového systému, jak dospět k pravdivému, jistému a bezpečnému poznání, a to pomocí evidence smyslů, evidence rozumu a evidence víry, jež se měly ve vzájemné provázanosti doplňovat a zároveň kontrolovat, jakkoli učitel národů podal tuto nauku poněkud nekonzistentně i nesystematicky, ve výkladech a poznámkách rozptýlených v mnoha textech. A přestože je kniha L. Řezníkové v první řadě asi spíše o evidenci a teprve v řadě druhé o Komenském, právě pojem *evidence* — jako rétorická kategorie, etablovaná už od antiky, a zároveň jako gnozeologická kategorie s potenciálem garantovat spolehlivé, bezpečné a jisté vědění, a tedy i jako nástroj k vyloučení klamu, omylu a pochybností — nabízí možnost uchopit literární tvorbu J. A. Komenského v jejím celku, bez zrádného „rozštěpení“ Komenského na učence na straně jedné a slovesného umělce na straně druhé, jak se zejména v české badatelské obci stalo už takřka rutinou. Nalezení možného způsobu, jak pojmout Komenského literární tvorbu celostně, je tak pro současnou komeniologii nesporně metodologicky přínosné.

Tím se ovšem výhody zvoleného tématu nevyčerpávají. Pojem evidence totiž nabízí rovněž nezanedbatelnou korespondenci s oblastí vizuální kultury: vždyt evidentní (*evidens*) má být podle všeobecně sdíleného přesvědčení (nejen) doby J. A. Komenského to, co je zřejmé, očividné, tj. co lze vidět očima, co je vizuální či vizualizovatelné, uchopitelné zrakem. Tento raněnovověký okularcentrismus, založený na víře v analogii mezi věděním a viděním, se stal základním východiskem k tomu, že se vizuálnímu začala stále více připisovat kvalita trvalosti a neměnnosti, tedy spolehlivosti, a zrak se pojímal jako nejspolehlivější z dostupných nástrojů poznání. Ona důvěra v oko a spoléhání na něj s sebou nesly také narůstající preferenci viděného, tedy čteného slova: víru v písmo a naopak nedůvěru v ústně předávaná a uchovávaná sdělení (stačí vzpomenout na vyhraněné striktní biblismus některých nábožensky reformních hnutí raného novověku či jen na heslo raněnovověké reformace „sola Scriptura“). Vzrůstající nedůvěra ke slovu, nahrazovaná důvěrou ve vizuální se projevila nejen oblibou rétorických figur evidence, propůjčujících textu iluzi vizuálního prožitku, ale též rostoucí preferencí hybridních komunikačních forem spojujících různými způsoby slovo s obrazem či zdůrazňujících u psaného slova jeho vizualitu, prezentujících slovo jako vizuální objekt: slovo samo o sobě (a to zejména v mluvené, zvukové podobě) jako by přestávalo — a to pochopitelně nejen u Komenského — dostačovat. Je rovněž nápadné, jak raněnovověcí autoři náboženské literatury začali vedle Písma svatého neméně intenzivně využívat argumenty „vyčtené“ z „knihy stvoření“, tohoto hmotného světa, a to i pro taková témata, jako byl např. kult svatých. Dobová

hagiografie tak neváhala shromažďovat údaje o hmotných svědeckých světeckých kultů (referovala o dochování ostatků svatých a různých předmětů spojených se svatými bezprostředním užíváním, tj. jakýchsi „sekundárních“ relikvií, zázračných obrazů, hrobů světců včetně jejich malířské, sochařské výzdoby i architektury ad.), což vedlo až k vytváření literárních „průvodců“ poutními místy s cílem upozornit na tyto „němé“, avšak dodnes viditelné svědky existence příslušného světce, o nichž se lze stále osobně přesvědčit na vlastní oči.

Kniha L. Řezníkové je knihou téměř příkladně interdisciplinární, v tom spočívá jedna z jejích zjevných předností. Bylo by tedy možné referovat o jejích jednotlivých fazetách, od kulturních a intelektuálních dějin až třebaš po dějiny psaní a textových praxí, již z předchozích řádků je však předpokládám zřejmé, že se chci výběrově zaměřit na to, v čem může být zajímavá pro literární historii. Řezníková prezentuje raný novověk především jako dobu „komunikační revoluce“, období rozsáhlých proměn textových praxí. Medievalista by možná leccos z prezentovaného výkladu o přínosu tištěného média k vytváření formálních norem knihy (s. 32) zpochybnil, podobně se zdá být také teze o přínosu knihtisku ke standardizaci, homogenizaci a normativitě textuality v konfrontaci s aktuálním knihovědným bádáním poněkud přeceňující (s. 33–34), šlo by jistě také dále precizovat úvahu o diferenciaci rukopisné a tištěné produkce v raném novověku (s. 22) atd. Vzhledem k tématu knihy však lze za klíčové považovat poukazy na narůstající zpochybňování do té doby samozřejmé pozice knihy jako základní autority spolehlivě garantující správnost vědění. K tomu v raném novověku v důsledku stále častěji a intenzivněji zakoušené mezerovitosti, a tedy znejistňující nespolehlivosti vědění prezentovaného knihami, docházelo, a to zejména pro poznávání přírody a přírodních jevů, a tehdejší intelektuálové na to reagovali především uchylováním se k empirickým metodám poznávání a snahou o emancipaci vědění od (pouhé) knižní vzdělanosti. Zřejmě především tehdy se etablovala představa o větší spolehlivosti empirických metod nad slovní interpretací.

L. Řezníková dějiny této teze sleduje až k její novodobé dekonstrukci. Ukazuje na analýzy procesu tvorby empirického vědění, jež přesvědčivě ukázaly, že ani empirické vědění se bez textových praxí neobejde, že teoretický postulát anglické Royal Society *nullus in verbis* není v praxi uskutečnitelný: právě texty, a to zejména v podobě tištěné knihy, se staly základním prostředkem produkce a sdílení nového vědění, a to pochopitelně včetně toho založeného na autopsii. Jazyk se přitom ukazuje být nejen jedním ze základních, nezbytných nástrojů tvorby vědění, ale vedle toho též performativním a sebelegitimizačním prostředkem, majícím přesvědčit o relevanci prezentovaných poznatků i o odborné kompetenci dotyčného učenice a jeho nezpochybnitelné pozici v badatelské komunitě. Sama evidence, povýšená v raném novověku na absolutní jistotu poznání *an sich*, tak byla nakonec demaskována coby historicky,

sociálně či kulturně podmíněný prožitek jistoty, jako působivý efekt rétorických a argumentačních praxí inscenujících vědění.

Raný novověk je v knize L. Řezníkové zároveň prezentován jako situace permanentního legitimizačního tlaku, a tedy i permanentní apologie a polemiky (autorka ostatně pro raný novověk přímo přejímá označení *kultura sporu*). Také Komenský jakožto syn své doby sdílel všeobecné přesvědčení, že (jakákoli) různost se vzájemně vylučuje a ohrožuje, a že je tedy nebezpečná, a proto nežádoucí: různost podle něho potenciálně zakládá situaci konfliktu. Zajímavé je v té souvislosti výrazně narůstající preferování polemiky pomocí tištěného slova na úkor komunikace orální — ostatně i my dnes jsme přesvědčeni, že na rozdíl od komunikace *face to face* papír (či dnes možná už spíše monitor) „snese všecko“. Komenský pak na toto vše reagoval přesvědčením o smířčí roli zřejmého, evidentního vědění, které je důležité především proto, že právě ono v posledku zajistí harmonickou komunikaci: je-li vědění skutečně evidentní, očividné, pak podle Komenského už žádnou argumentaci nepotřebuje a celé umění dialektiky se stane zbytečným. Tuto Komenského víru ve stabilizační funkci vědění přitom Řezníková (objevně) interpretuje jako projev hledání epistemologického bezpečí, jako reakci na úzkostně prožívanou, tíživou absenci pocitu bezpečí, jenž by byl založen na důvěře ve stálost a trvalost sociálního a materiálního prostředí.

Konfliktnost, jež je (nejen) podle Komenského latentně přítomna v každé různosti, ostatně učitel národů zjevně zakoušel i v nepřijetí či odmítavé kritice jeho konceptu evidence některými současníky, zejména R. Descartem. Jestliže karteziáni — a po jejich vzoru též další generace — svedli pozornost na otázky smyslového a rozumového poznání a jejich vzájemný vztah a víru se pokusili z konceptu evidence zcela vytěsnit, pro Komenského i mnohé jeho současníky zůstávala evidence víry, přesněji řečeno evidence *fides qua creditur*, neméně důležitá. Tento akt víry má přitom (nejen pro Komenského) zjevný sociální rozměr, zahrnuje v sobě totiž instituci svědků, a to včetně osob již nežijících, jejichž svědectví se však uchovala díky písemnému záznamu. Toto pojetí je, jak upozorňuje L. Řezníková, založeno na tzv. historickém modu psaní, jež se definovalo jako pojednání o věcech, které se reálně staly (*res facta*), a tedy v sobě obsahuje význam fakticity. Šlo o dobově sdílené přesvědčení, ještě nezpochybněně historickou beletrií, jež posléze ono samozřejmé spojení historie a pravdivosti zásadně narušila, že text vytvořený v historickém modu je třeba číst jako (očité) svědectví jeho autora, resp. i jiných lidí, jejichž písemná či ústní svědectví daný autor zprostředkovával. Tato svědectví ovšem platila jen uvnitř společenství, které legitimitu onoho svědka uznávalo, to se však v pluralizující se raněnovověké Evropě pochopitelně značně zkomplikovalo.

Nepřekvapí, že tato doba začala preferovat neměnné uchovávání textů i mimo oblast textů posvátných. Stačí jen připomenout známý základní me-

todologický postulát bollandistů, který si stanovili pro svůj velkolepý projekt shromáždit legendy o všech katolických světcích a světicích všech dob. Spočíval v nalezení nejstaršího dochovaného textu, v ideálním případě textu sepsaného současníkem příslušného svatého, jenž byl pojmán jako jeho očité svědectví, a ve vydání onoho textu bez jakýchkoli jazykových či stylistických úprav, neboť sama jazyková stránka textu a jeho styl měly být argumentem svědčícím o jeho stáří. Nebylo již tedy možno jednoduše důvěřovat textu na základě autority, nýbrž bylo třeba zajistit jeho důvěryhodnost také dalšími prostředky. Onen požadavek nalézt nejstarší dochovanou verzi legendy si zároveň žádal vypracování metod, jak takový text identifikovat, resp. jak určit stáří textu, a není jistě náhoda, že se opět upřednostnilo okem řízené a kontrolované zkoumání materiální stránky textů (argumenty pro určení stáří a původu textu formulované na základě rozboru písma, psacího materiálu apod.). To vše pak vedlo — jak známo — ke konstituování pomocných věd historických. Jestliže se tedy zejména v raném novověku ukázala důležitost smyslového (zejména zrakového) poznání pro čtení „knihy stvoření“, tj. pro studium přírody a přírodních jevů, lze v oné době sledovat také snahu aplikovat totéž i na čtení knih lidských.

Kniha L. Řezníkové o literární reprezentaci „zřejmého“ v Komenského textech tak zjevně nabízí čtení nejen pro komeniologii. Lze ji doporučit každému, kdo se zabývá otázkou, co (vše) vedlo v novodobé evropské kultuře k onomu zvláštnímu nastolení difference mezi pravdivostí vědecky ověřeného (a ověřitelného) faktu na straně jedné a pravdivostí umění na straně druhé, jež se v oblasti (psaného) slova projevilo ustavením literatury krásné neboli *belles-lettres* a literatury věcné, zdánlivě zbavené rétorické manipulace, v níž právě (vizuálně přehledné) katalogy, výčty, evidenční soupisy, grafy, diagramy, mapy a obrazy získaly tak prestižní status.

Marie Škarpová

RKZ anglicky — víc než jen překlad

The Queen's Court and Green Mountain Manuscripts. Ed. a přel. David L. Cooper, Michigan, Michigan Slavic Publications 2018. 234 strany.

V roce 2018, tedy v období, kdy si připomínáme dvousté výročí nalezení (1817) a prvního českého vydání (1819) *Rukopisů královédvorského a zelenohorského*, vyšel v USA moderní anglický překlad těchto textů. Editor svazku a překladatel obou děl David L. Cooper se přípravě publikace věnoval s promyšlenou péčí; kromě RKZ do knihy zařadil i svůj převod dvou kratších rukopisných básní údajně objevených v téže době a s RKZ souvisících, *Písně pod Vyšehradem*

a *Milostné písně krále Václava*, svazek opatřil přehlednou předmluvou přibližující čtenářům okolnosti nálezu rukopisů a následné spory o jejich pravost, dále překladatelskou poznámkou zachycující mj. i historii RKZ v anglicky mluvících zemích, stručným poznámkovým aparátem k jednotlivým básním a antologií výňatků z českých prací, jež v průběhu 19. století reflektovaly povahu rukopisů a staly se základem tzv. „rukopisných sporů“, jejichž historie, zdá se, nekončí ani dnes. Podkladem pro americké vydání se stala zatím nejspolehlivější česká edice RKZ z roku 2010, připravená pro ediční řadu Česká knižnice literárním historikem Daliborem Dobíášem, z níž Cooper přejal nejen textové znění RKZ, ale v podstatě i její ideovou koncepci.

Zdá se, že svazek, jakkoli specificky zaměřený, je přece jen určen širší čtenářské veřejnosti, a z toho vychází i charakter průvodních komentářů. Lze si představit, že pro valnou většinu čtenářů budou informace o RKZ a jejich kulturně-historickém kontextu naprostou novinkou, a přehledná předmluva jim tak umožňuje dobře se v dobové situaci (nejen české, ale i světové) orientovat. *Rukopisy* jsou představeny především v ovzduší romantického zájmu o kulturní kořeny jednotlivých národů, podníceném herderovským výkladem národní svébytnosti a postupným politickým vývojem ponapoleonské Evropy směrem k větší autonomii národních celků, a tedy v souvislosti s publikováním jiných středověkých památek, ať už autentických, nebo patrně podvržených, jakými byly anglický epos o Beowulfovi či ruské *Slovo o pluku Igorově*. Čtenáři se dozvídají o okolnostech nálezů obou *Rukopisů* a dalších staročesky psaných textů, vesměs pokládaných za novodobá falza, spojených se snahou o založení českého národního muzea a v té souvislosti s nadšenými slavistickými aktivitami Václava Hanky, jemuž je tradičně přisuzována hlavní role původce RKZ a jiných podvrhů. Poměrně přehledně se podává i následná publikační historie *Rukopisů* a především pak vývoj bojů o *Rukopisy*, kulminující na sklonku 19. století. Středem zájmu jsou uzlové body těchto sporů, v první řadě známá Hankova soudní pře koncem padesátých let s deníkem *Tagesbote aus Böhmen* a pak vrcholná fáze bojů z let osmdesátých, reprezentovaná zejména odpůrci pravosti RKZ A. V. Šemberou, A. Vaškem, T. G. Masarykem a J. Gebauerem. O něco méně pozornosti je věnováno mohutnému vlivu *Rukopisů* na vývoj české kultury v průběhu století a postojům široké kulturní veřejnosti vůči zmíněným sporům. (Naším čtenářům se těchto informací dostává nyní v rozsáhlém Dobíášově souboru *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění* [2019].)

Předmluva bohužel svým čtenářům silně sugeruje, že nejasnosti kolem RKZ byly v tomto kulminačním období vyřešeny ve prospěch odpůrců pravosti, a to v podstatě na základě filologických a historiografických argumentů, že tím je celá záležitost uzavřena a od konce století jsou *Rukopisy* jednoznačně přijímány jako padělky, čemuž odpovídá i výběr polemik v závěrečné části svazku. Obchází tak důležitý fakt, že snahy dobrat se skutečného původu

RKZ pokračovaly dosti vehementně i za první republiky, že se zkoušky jejich materiální povahy uskutečnily i v době socialistické éry a že se zejména od počátku devadesátých let ozývají silné hlasy nespokojené s dosavadními výzkumy a volají po nové diskuzi nad otázkou pravosti či nepravosti *RKZ*. Protože je tato situace aspoň stručně naznačena v komentáři k Dobiášově edici, neměl ji americký překladatel podle mého názoru pominout a celý kontext *RKZ* takto povážlivě zjednodušit.

Nejde přitom zdaleka o záležitost banální, neboť záhada (ve smyslu nedořešených otázek) *RKZ* přetrvává a česká věda by před touto skutečností neměla zavírat oči. Její podstatou je dávno známý a dosud nevysvětlený rozpor: filologická analýza, tedy rozbor jazykových prostředků, poukazuje na to, že jazyk *RKZ* neodpovídá jazyku ostatních dochovaných památek dané doby, tj. 13. a 14. století, kdy měly být zpěvy obou *Rukopisů* údajně zapsány, a že tudíž *RKZ* musí být podvrhy; naproti tomu hmotný průzkum, tj. fyzikálně-chemické a paleografické ohledání pergamentu a inkoustu *RKZ*, zatím žádné průkazné stopy jejich novodobého původu neobjevil. V obou směrech by nás ovšem měla čekat ještě značná práce, poněvadž výsledky dosavadního šetření nejsou dostatečné. Řada námitek filologického rázu byla časem vyvrácena, neboť se po důkladnějším studiu staročeských památek ukázaly jako neopodstatněné. Pro slova i tvary slov, o kterých se dříve soudilo, že v jazyce dané doby neexistovaly, se našly doklady, jiné se daly vysvětlit pomocí vývoje češtiny v různých nářečích. Omezení filologického studia jsou zřejmá: nemáme dostatek písemných památek, abychom z nich mohli vyvodit naprosto bezpečný obraz staré češtiny v jejím aktuálním užití v různých dobách a na různých místech česky hovořícího území, a především postrádáme zachované památky toho rázu, jaký představují *RKZ*, tj. převážně hrdinské zpěvy. Krom toho pozdněstředověká čeština nebyla kodifikovaná tak, jak ji známe dnes, písaři se neřídili jednotnou normou, a zvláště zapisovali-li text dávnějšího původu, jak lze u *RKZ* předpokládat, nemuseli si se všemi jazykovými prostředky vědět rady. Výsledky filologického výzkumu mohou být tedy pouze relativní a často též podléhat revizi na základě zvyšujících se znalostí o povaze staročeských památek a jejich jazyka. Stále tedy platí zhusta citovaná věta prof. Gebauera: „Budou-li tyto [technologické] zkoušky s to, aby bezpečně dokázaly starobylost RKského i RZského, podřídí se tomu pochybnosti filologické a pro odchylky zejména jazykové bude nám očekávatí a hledati pravděpodobných výkladů jiných.“ („Potřeba dalších zkoušek rukopisu Královédvorského a Zelenohorského“, *Athenaeum* III, č. 5, 1886, s. 163). Avšak ani hmotný průzkum *RKZ* nevnesl do dané problematiky takové světlo, jež by mohlo záhadu jednou provždy vyřešit nebo aspoň výrazně posunout k řešení. Poměrně důkladnou analýzu *RK* provedl již v osmdesátých letech 19. století prof. Bělohoubek a nezjistil nic, co by svědčilo o nepravosti památek. Jeho závěry potvrdil po zevrubném fotografickém průzkumu koncem dvacátých

let 20. století Viktorin Vojtěch. Naproti tomu Ivanovův tým, provádějící novou analýzu v Kriminalistickém ústavu koncem šedesátých let, vyhodnotil *Rukopisy* jako padělky, jeho závěry však byly v oponentském řízení odmítnuty. Velké naděje proto sliboval zcela nedávny průzkum hmotné povahy *RKZ* probíhající na půdě Národního muzea za použití nejmodernějších dostupných technologií, jeho závěry však těm, kdo očekávali novou, jakkoli tentativní odpověď na otázky možného původu *RKZ*, přinesly zklamání. Dokumentační sborník Karla Křenka a jeho kolektivu *Hmotný průzkum Rukopisů královédvorského a zelenohorského* (2018) je psán v čistě pozitivistickém duchu, detailně informuje o materiálním stavu památek, ale žádnou hypotézu o jejich možném původu se neodvažuje vyslovit. Implicitně se můžeme pouze domnívat, že pergameny ani inkoust nenesou stopy novodobého původu, avšak zádrhel tkví zřejmě v tom, že podobnému průzkumu nebyly pro srovnání podřízeny jiné staročeské památky, aby se projevíly buď shodné, nebo odlišné reakce použitých látek, jak to konečně vyžadoval již prof. Gebauer.

Je tedy zřejmé, že otázka původu *RKZ* vyřešena není a česká literární věda by se jí neměla vyhýbat už z toho důvodu, že má hlasitého oponenta v táboře příznivců pravosti, sdružených v České společnosti rukopisné. Řevnivost, předpojatost či ignorance k výsledku nevede, a dokud nebudou zcela jednoznačně vyvráceny argumenty jedné či druhé strany, mělo by se o *RKZ* v zájmu objektivitě vždy psát pouze jako o „pravděpodobných falzech“ anebo „domnělých středověkých památkách“. A třebaže autor předmluvy k americkému vydání neměl ještě k dispozici výsledky průzkumu muzejního týmu, neopravňuje ho to, aby značnou část historie recepce *RKZ* zamlčel a zaujímal jednostranné hodnotící stanovisko.

Hlavním smyslem jeho publikace ovšem bylo poskytnout čtenářům nový, adekvátní překlad těchto památek do angličtiny a zaplnit tak předlouhou mezeru od posledního pokusu o jejich anglickou podobu. Rukopisy přitom vzbudily v Británii pozornost nedlouho po svém uveřejnění a už roku 1821 přinesl *Blackwood's Edinburgh Magazine* několik ukázek v prozaickém převodu. Ještě v témže desetiletí se překladem některých čísel *RKZ* začal zabývat John Bowring, později své starší překlady revidoval a početně rozšířil, takže Hanka mohl jejich výslednou podobu zařadit r. 1843 do své antologie *Rukopis královédvorský a jiné výtečnější národní spěvoprávní básně*. Jediný úplný a zároveň poslední překlad pořídil A. H. Wratislaw (o rodu Wratislawů a jejich kulturním působení v Anglii 19. století psal u nás Otakar Vočadlo) a i ten vyšel ještě za Hankova života r. 1852. Oba tyto překlady jsou však dnes již zastaralé a v mnoha ohledech nedostačující, byl tedy nejvyšší čas opatřit po více než půldruhém století překlad nový, přesnější.

Cooper definuje jako svůj „prvořadý cíl při snaze vytvořit básnickou obdobu Rukopisů v angličtině“ zachování charakteru ústní poezie a složité zvukové výstavby textů za použití analogických veršových forem. Snaží se

tak převést především to, co tvoří stěžejní sílu básnického účinu *RKZ*, jazykovou bezprostřednost a pádnost a zároveň výrazovou propracovanost. Odmítá proto nadměrně užívat prostředky, které by vyjadřovaly starobylý ráz jazyka *RKZ* a posilovaly jeho časovou odlehlost; ty vidí jako dobově účelové a pro čtenáře překladu nefunkční. To je pragmatické hledisko a naprosto oprávněné, v souladu s moderními překladatelskými postupy. Stačí si připomenout slova irského básníka Seamuse Heaneyho, jimiž doprovodil svůj překlad staroanglického *Beowulf*a: „Když se vyskytnou tyto prohršky [tj. ztráta či potlačení aliterace], je to tím, že dávám přednost přirozenému »vyznění významu« před požadavky básnické konvence: nechť se mi násilně užít umělého tvaru či neobvyklého slova jen kvůli korektnosti“ (in *Beowulf*, London 1999, s. xxviii).

Dlužno současně dodat, že Cooper, jak se zdá, obětuje méně než Heaney, že se mu daří zachovávat významovou přesnost a přitom v těch nejlepších případech vynalézavě uplatňovat analogické vzorce hláskového uspořádání.

Při převodu tónických veršů *RKZ*, od desetislabičných převažujících v epických básních po verše zhruba poloviční délky z lyrických písní, si obvykle počíná rytmicky uvolněněji než originál, ve prospěch přiléhavosti výrazu, tedy onoho heaneyovského „vyznění významu“. Rytmizační princip anglické verze tak nevychází z pevně daného počtu slabik, ale spíše z dynamického vztahu mezi složkou významovou a formální, jak ještě ukážeme níže. Tento postup odpovídá charakteru středověké stylizace *RKZ* mnohem lépe než způsob, jímž byly Rukopisy překládány v 19. století. Bowring používal verš sylabotónický, např. pětistopý trochej, zatímco Wratislaw volil rýmovanou baladickou strofu, příznačnou pro domácí ohlasovou poezii, jak ji známe třeba z Roberta Burnse anebo v romantické době z Coleridge. Srovnajme si, jak v jejich podání vyznívá úryvek ze skladby „Jaroslav“ popisující krásu dcery chána Kublaje. Nejprve originál:

Jako zora po jutru sě sěje,
kehdy nad mrkavy šumy vznide,
tako sě dci Kublajeva cháma
rozenú i strojnú krású sieše.
Obvlečena bě vsja v zlatohlavě,
hrdlo, ňadra rozhalena jmieše,
věnčena kameniem i perlami.

Bowring je úspornější:

As they passed thro' dark and dreary forests,
Gloriously in brightness and in beauty
Shone the daughter of the Tatar monarch.

She was covered o'er with golden garments —
 All but neck and bosom — rich and gorgeous
 Stones and pearls shone splendidly around her.

Jeho verš má pravidelný rytmus a odpovídá tak konvenci 19. století, avšak původní text netlumočí věrně: pomineme-li nepochopení toho, které partie dívčina těla krášlily drahokamy, zaráží hlavně rezignace na přirovnání dojmu z dívčí krásy k svěžímu ránu, jímž se celá pasáž otvírá a jež posiluje motiv podvojnosti krásy přirozené a přizdobené. Namísto toho je přidán první verš odkazující k předchozímu ději a narušující tak samostatnost obrazu. Naproti tomu Wratislaw:

As rosy bright the morning dawn
 O'er misty woods doth gleam,
 So did the daughter of the Khan
 From art and nature beam.
 In gold brocade the maiden shone,
 Bosom and neck were bare,
 And wreaths of jewels and of pearls
 Did ornament her hair.

Nutnost rýmů si zde vyžádala použití určitých výrazů, které působí jako básnická klíše (dcera zářila = *beam* a vzápětí též svítila = *shone*), a také významového posunu v závěru úryvku, kde má dívka ozdobené nikoli hrdlo a řadra, ale vlasy. Tím se celý obraz rozměňuje. Cooper se naopak snaží zachovat přímočarost popisu v rámci vytvořeného obrazu:

As the dawn glitters in the morning
 When it rises over murky woodlands,
 So did Kubla's daughter glitter
 With beauty inborn and adorned:
 Her form arrayed in cloth of gold
 Withal her neck and breasts exposed,
 Wound round with precious stones and pearls.

Rytmičké sevřenosti tu napomáhají vztahy ve zvukovém plánu pasáže: opakování slova *glitter* v analogických představách, hláskový paralelismus slov *inborn* a *adorned* nebo repetitivní počátek posledního verše *Wound round*.

Určitá rytmičká rozvolněnost nového překladu s sebou nese riziko prozaického vyznění, což se místy i děje (v několika verších „Beneše Hermanova“), avšak překladatel tomuto nebezpečí často čelí pozorností ke kadenci veršů ve větších celcích a v podřizování skladby veršů významové výstavbě. Příklad

můžeme najít třeba v úryvku ze „Záboje, Slavoje a Ludka“, v. 70–75. Původní znění

Kehdy paže jejú bieše dorostla
i jejú umy proti[v] vrahóm,
i dorostachu druží bratřieci:
aj ta vsi vyrazichu vz vrahý,
i by krutost jich búřúce nebe
i v dědiny vrátíše sě byvsie blahost

Cooper překládá takto:

When their limbs and minds
Had matured against enemies,
And other brothers also came of age,
Ho! Now all of them went forth against the enemy.
And their cruelty was a stormy sky,
And the realm regained its former weal.

Je to pasáž, jíž končí Záboj svůj zpěv. Patrně proto také je v *RK* poslední verš o dvě slabiky delší, jako coda předneseného příběhu. V Cooperově podání zjistíme tento vývoj: první verš je neúplný trochejský trimetr, druhý neúplný trochejský tetrametr, třetí jambický pentametr a čtvrtý je neúplný trochejský heptametr. Poslední dva verše jsou shodně neúplné trochejské pentametry. V prvních čtyřech verších počet slabik narůstá a tento rys kulminuje v nejvypjatějším místě zpěvu, ve chvíli, kdy se zocelení muži odvážíli vydat na nepřítele, což byl smysl veškerých jejich dosavadních příprav. Poslední dva verše, vyčleněné jako samostatná věta, konstatují pak už jen úspěch takového cílevědomého usilování. Cooperův překlad tímto způsobem dramatizuje nejen sám příběh, ale jeho ideovou podstatu — vrcholným okamžikem má být způsoblost k boji jako záruka vítězství, nikoli boj sám.

Obdobný postup můžeme najít i v lyrických písních *RK*. Kupříkladu v „Kytice“ („The Nosegay“) je oproti většině textu o slabiku delší třikrát opakován verš „To him would I give“ („tomu bych dala“), fungující opět jako ideový střed dívčina vyznání, kolem kterého krouží ostatní motivy. V jiných písních ovšem je jejich zpěvný charakter posílen pravidelnějším rytmem, třeba v „Růži“ a „Opuštěné“, ale také v některých pasážích epických zpěvů, což opět chápeme jako prostředek formální soudržnosti jednotlivých skladeb, ale také jako výraz jejich vzájemné odlišnosti. Překladatel tak dosahuje estetického účinku srovnatelného s původními texty.

K přednostem nového překladu patří, že vlastní jména postav a míst ponechává v původní podobě, tak jak jsou přepisována v moderních českých

edicích, a to i se správnou diakritikou. Jedinou výjimku tvoří místa nálezu obou rukopisů; zde se Cooper drží tradice a tak jako už kdysi Bowring překládá Dvůr Králové, snad původně pod vlivem německého Königinhof, jako Queen's Court (a Zelenou Horu jako Green Mountain, ale tam se lze těžko splést). Ponechme stranou obecnou otázku vhodnosti překladu toponym, zejména pak názvů měst. V našem případě tu existuje tradice a jde i o tržní hodnotu knihy, při níž srozumitelný titul hraje nezanedbatelnou roli. Jak překládat název východočeského města je však jiná otázka. Jeho původ není úplně jasný. Má se za to, že kdysi poblíž stával skutečně jakýsi dvůr, kam se král uchýloval v dobách lovu v tamním kraji, a podle něho získala jméno osada (Dvůr-Chvojno), jež se později rozrostla v město. V latinských záznamech se místo označuje jako Curia, což však nemusí znamenat, že tu stála nějaká obdoba královského dvora, ale spíše *curia rusticana*, tedy venkovská usedlost, statek, zkrátka to, co jinde dalo základ jiným pomístním názvům (Nový Dvůr, Tři Dvory atd.). Pokud název místa nebyl takto chápán v časech královských honů, na sklonku 14. století, kdy se Dvůr stal věnným městem českých královen, již pravděpodobně, na základě analogie, ano. Královny tu ovšem neměly svůj dvůr se vším, co ke královskému dvoru přísluší, jak by naznačovalo anglické slovo *court*, ale byl to jejich majetek. Aby tedy nedocházelo k mylnému očekávání, že *RK* je souborem dvorské, kurtoazní poezie (což opravdu není), bylo by snad vhodnější opustit tradici a název *Rukopisu královédvorského* překládat do angličtiny přesněji jako *The Manuscript of Queen's Estate*.

Zdeněk Beran

Vyprávění po traumatu

Alexander Kratochvil: *Posttraumatisches Erzählen. Trauma — Literatur — Erinnerung*. Kadmos, Berlin 2019. 253 strany.

Kulturologicky a psychoanalyticky poučené literárněvědné práce o traumatu nepředstavují — přinejmenším v německojazyčném kontextu — žádné novum. Směrodatné publikace k tomuto tématu (např. Sigrid Weigel, Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, 1999) vycházely již ke konci devadesátých let a první desetiletí po roce 2000 přineslo podrobnou reflexi v kontextu nového literárního výzkumu zaměřeného na otázky paměti a vzpomínání (mj. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; Manfred Weinberg: *Das ‚unendliche Thema‘. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*, Tübingen 2006). Pokud jde o předměty jejich úvah, diskuze etablovaná v tomto kontextu od samého počátku razantně překračuje

perspektivy jednotlivých národních literatur. Slovanské literatury, a zejména ty „menší“ z nich, však dlouho zůstávají — a to se v německojazyčné literární vědě děje často — zastoupeny nedostatečně. Už jen tento fakt propůjčuje právě vydané monografii Alexandra Kratochvila *Posttraumatisches Erzählen* zvláštní důležitost. Kniha, publikovaná s podporou stipendia Fellowship J. E. Purkyně, jímž Akademie věd ČR podporuje mezinárodní projekty, totiž obsahuje případové studie věnované nejen české a ukrajinské próze, ale také komiksům, filmu a počítačovým hrám. Studie tak německojazyčnému literárněvědnému výzkumu traumatu otevírá nové oblasti nejen v jazykovém a geografickém ohledu, ale též v otázce teorie žánrů a v ohledu mediálním.

Vedle úvodu, který poukazuje především na psychologické, psychoanalytické a lékařské chápání pojmu *trauma* a na jeho historický vývoj, ale také na jeho stále častější prolínání s literární vědou, obsahuje recenzovaná kniha sedm analytických kapitol. Zčásti jsou členěny literárněhistoricky nebo tematicky, zaměřují se tedy např. na texty, které vznikly ve stejném časovém období nebo tematizují určitou historickou událost; částečně jsou ale také věnovány určitým žánrům nebo i jednotlivým autorům a dílům. Český a ukrajinský materiál je přitom pojednáván důsledně odděleně, ani jedna kapitola nesrovnává díla z obou literárních či kulturních kontextů.

Ve své konceptualizaci pojmu trauma se Kratochvil odvolává na rozsáhlou vědeckou literaturu z oblasti psychologie, vznikající od sedmdesátých let. Zvláštní pozici přitom připisuje pracím nedávno zesnulého izraelského psychiatra Doriho Lauba (1937–2018), který nejenže vedl bezpočet rozhovorů s přeživšími holokaust, ale učinil také pokus formulovat vlastní teorii traumatu, jež se opírá o zmíněná interview a léčbu pacientů, jejichž symptomatika se zakládá na zcela jiných historických a biografických souvislostech (např. u izraelských vojáků, kteří se vrátili z války yom kippur, nebo u lidí z Bosny a Rwandy, kteří přežili genocidu). Laub definuje trauma jako stav, v němž subjekt v důsledku masivních zkušeností s násilím pozbyl své „inner thou“, a nedisponuje tedy žádnou instancí, které může adresovat onen vnitřní dialog, jenž by byl nezbytný k diskurzivizaci traumatizující zkušenosti (či psychoanalyticky řečeno k integraci do řádu symbolična [srov. Dori Laub, Shoshana Felman: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York 1992]). Vzhledem k tomu, že vzpomínky jsou v jádru odkázány na jazykové vyjádření, je podle Lauba „traumatické vzpomínání“ vlastně oxymóron: nemanifestuje se verbálně ani narativně, nýbrž jako (fyzický či psychický) symptom. Vyprávění či přesněji „ustavení vypravovatelnosti“ se na tomto pozadí stává ústředním terapeutickým momentem. Další důležitý referenční bod Kratochvilovy koncepce traumatu představují práce americké literární vědkyně Cathy Caruthové, které se — s odkazy mj. na Freuda — zabývají literárními texty o první světové válce, jež byly napsány ve dvacátých a třicátých letech (autorka se přitom věnuje i filmům jako například *Hiroshima*

mon amour Alaina Renaise z roku 1959 [srov. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1995]). Pro další literárněvědné bádání o traumatu jsou podstatné především dva poznatky Caruthové: následky traumatizujících událostí se manifestují teprve dodatečně a nezářka se značným časovým odstupem; traumatické zkušenosti jsou jen málokdy narativizovány bezprostředně a koherentně, spíše tomu bývá právě naopak: jsou ztvárňovány nepřímou, nesouvisle a útržkovitě. Literárněvědný výzkum traumatu se proto přednostně zabývá nikoli traumatizujícími událostmi samotnými, nýbrž se zaměřuje na jedné straně na stopy, které tyto události zanechaly v narativním diskurzu, a na druhé straně na tematizování a inscenování posttraumatických postupů vzpomínání a vyprávění.

Přestože je úvodní kapitola značně rozsáhlá, nenabízí čtenářům, kteří nejsou s tématem teorie a výzkumu traumatu tolik obeznámeni, dostatečně systematický přehled. Bylo by žádoucí vysvětlit či přinejmenším okomentovat zejména to, jak se paradigma traumatu proměňovalo a vyvíjelo v literární vědě, přestože tematická příbuznost literárněvědných disciplín je v historickém kontextu zřejmá. Autor se také mohl podrobněji zaměřit na rozlišení individuálního a kolektivního traumatu, mimo jiné proto, že tato problematika se v následujících případových studiích mnohokrát opakuje.

Východiskem Kratochvilovy monografie je polemika s tezí o „nereprezentovatelnosti či nevyslovitelnosti traumatu“, která vyplývá z výše naznačeného teoretického a historicko-teoretického souhrnu a která se, jak autor uvádí, stala v současnosti téměř frází. Právě tuto tezi ve své studii „[zpochybňuje] zaprvé s ohledem na literární postup nezpodobnitelnosti a zadruhé s ohledem na funkci a místo nezpodobnitelnosti v sociokulturním kontextu“ (s. 55). Jako klíčové paradigma má přitom posloužit titulní koncept „posttraumatického vyprávění“. Spíše na základě sémantických než teoretických souvislostí se autor odvolává na diagnózu posttraumatické stresové poruchy (s. 23), pojmenovanou v kontextu války ve Vietnamu, a chápe ji jako spojení narativních strategií a postupů, jejichž cílem je „1.) pomocí jazykových forem — co možná autenticky — prostřednictvím vypravování postupně specifikovat pojem [traumatu, AF] a události, jež jsou traumatem míněny, stejně jako jejich psychické a sociokulturní následky, vyprávět tedy, co je »nevpravovatelné«, a 2.) současně překonat obtíž tematizování imanentního aspektu nevpravovatelnosti traumatu“ (s. 35). Konstitutivním příznakem tohoto vyprávění je dle autora jeho intertextovost, resp. intermediálnost. I zde odkazuje na směrodatné práce z kontextu psychologického výzkumu traumatu a vzpomínání, a zejména na studii „Opa warke in Nazi“ německých sociálních psychologů Haralda Welzera, Sabine Mollerové a Karoline Tschuggnallové, vydanou v roce 2002. Při zkoumání četných mezigeneračních rozhovorů totiž autoři zjistili, že rodinná paměť se konstituuje nejen z individuálních zkušeností a sdílených zážitků jednotlivých příslušníků, ale také že značně sply-

vá s literárně a mediálně zprostředkovanými „vzpomínkami druhých“. Pro Kratochvila z toho vyplývá „teze, že existuje propojení posttraumatického vyprávění s vnitroliterárně i mimoliterárně zprostředkovanými domněnkami o skutečnosti. Tyto domněnky jsou utvářeny úryvky vyprávění a textu, které se častěji opakují [...]. Výzkum intertextuality tak může poskytnout důležitý teoretický přístup k modelování těchto vnitroliterárních a mimoliterárních souvislostí“ (s. 48).

Druhá kapitola, navazující na úvod, je věnována textům dvou ukrajinských autorů první poloviny 20. století. Na základě povídky „Já. Romantismus“ Mykoly Chvylového z roku 1924 se autor zabývá otázkou, jak se traumatické zkušenosti odrážejí v rovině literární kompozice. Text, koncipovaný jako vnitřní roztržka několika hlasů, které, jak se v průběhu povídky ukáže, jsou ukotvené v jedné a téže postavě, vypráví o masivních zkušenostech s násilím na konci první světové války. Kratochvil tuto multiperspektivní strukturu vykládá jako literarizaci „nejistot v ukotvení »já«“ (s. 62), vyvolaných traumatickými zkušenostmi, a jako „projekci vnitřní disociace vypravěče“ (s. 63). Druhý text, analyzovaný v této kapitole, román *Lovci tygrů* Ivana Bahrjaného z roku 1944, vypráví naopak o útěku z gulagu a o životě ukrajinských osadníků na dalekém východě Sovětského svazu, u nichž protagonista hledá útočiště. Povaha textové kompozice, kterou Kratochvil v případě Bahrjanového textu sleduje, vyplývá z žánrové příslušnosti textu: žánr dobrodružného románu nabízí se svými charakteristickými topoi, jako je boj o přežití, cesta, exotika a „neobvyklá místa“ (s. 87), přímo ideální předpoklady k narativizaci „klasických“ traumatických symptomů, jako je fragmentarizace vnímání času nebo „prostorového vymezení“ (s. 57), a v důsledku toho pak trauma existuje i nezávisle na místě traumatizujícího zážitku.

Třetí kapitola se věnuje třem českým textům, které značně odlišným způsobem vyprávějí o konci druhé světové války. Povídková sbírka *Němá barikáda* Jana Drdy, vydaná roku 1946, naplňuje intence socialistického realismu a popisované dění více či méně plynule zapojuje do modelu „hrdinové a oběti“ (s. 110), který lze na tomto pozadí očekávat. Kanonický román *Zbabělci* Josefa Škvoreckého oproti tomu podle Kratochvila funguje jako jistý protipól Drdova cyklu v tom smyslu, že toto heroizační gesto rozhodně odmítá (s. 109). Třetí text představený v této kapitole se věnuje povídce „Zpráva o pádu města“ Zdeňka Rotrekla z roku 1946, čili textu, který konec války líčí nanejvýš drasticky a brutálně. Skutečnost, že tento text mohl vyjít až v osmdesátých letech, vykládá autor jako důsledek otevřené adresnosti traumatické zkušenosti, která nezapadá do oficiálního vyprávění příběhů.

Ve čtvrté kapitole se autor vrací nejen k ukrajinské literatuře, ale také k souvislostem mezi posttraumatickým vyprávěním a žánrovou příslušností textů, naznačeným již při pohledu na Bahrjaného román. Současně v tuto chvíli dochází k výraznému (a bohužel nekomentovanému) skoku v literárně-

historické chronologii korpusu — texty, kterými se Kratochvil v této kapitole zabývá, jsou bez výjimky mladšího či nejnovějšího data: *Sladká Darusja* Mariji Matiosové vyšla v roce 2005, *Muzeum opuštěných tajemství* Oksany Zabužkové v roce 2010, *Od dědy, co zemřel, k dědovi, co zahynul* Larisy Denysenkové v roce 2012 a *Tango smrti* (něm. vydáno pod názvem *Im Schatten der Mohnblüte* [Ve stínu makových květů]) Jurije Vynnyčuka v roce 2013. Přestože jsou tyto texty tematicky i kompozičně opravdu různorodé, vykládá je Kratochvil všechny jako „generační a vzpomínkové romány“ (s. 116). Charakteristickým proplétáním různých časových rovin a tematickým i strukturním zapojením procesů vzpomínání odpovídá tento žánr zejména transgenerační dimenzi historických traumat.

V páté kapitole se prostřednictvím románu *Chladnou zemí* (2009) Jáchyma Topola a osvětimské kapitoly ze *Sestry* (1994) opět obrací pozornost k textům českého autora. Kratochvil se vrací k tezi z úvodní kapitoly hovořící o specifické roli intertextuality a intermediality při posttraumatickém vzpomínání. Není přitom zcela zřejmé, proč autor vůbec nezohledňuje, nebo jen velmi marginálně, sekundární literaturu, která je právě k tomuto komplexu pro oba romány již poměrně rozsáhlá (např. Alfrun Kliemsová, Christine Gölzová, Zuzana Jürgensová, Magdalena Marszałková). Přesvědčivé a v kontextu literárněvědné diskuze originální je oproti tomu společné zhodnocení obou textů na pozadí fenoménu „dark tourism“, tedy cestování do míst katastrof nebo též genocidy, jež se v poslední době stává součástí výzkumu dějin. To platí zejména s ohledem na druhou, v Bělorusku se odehrávající část románu *Chladnou zemí*, v níž se líčí vytvoření jistého historického zážitkového parku, ve kterém mají preparované mrtvolky pomocí nejnovějších audiovizuálních technologií podávat svědectví o šoa a stalinistickém teroru: zde podle Kratochvila už nejde o pokus zrekonstruovat traumatizující zážitky pomocí vyprávění, ale o zavedení vlastního posttraumatického vypravěčského postupu (s. 179–181).

V šesté kapitole se autor znovu vrací k otázkám žánru. Prostřednictvím trilogie *Alois Nebel* Jaroslava Rudiše a Jaromíra Švejdičky (alias Jaromíra99) se přesouvá pozornost od literárních textů ve vlastním slova smyslu k žánrům jako komiks a *graphic novel*. Důležitými referenčními texty z pohledu dějin žánru jsou přitom pro autora japonská manga ze série *Naboso Gen* (angl. *Barfoot Gen*, něm. *Barfuß durch Hiroshima*), která začala vycházet v roce 1973, a velmi diskutovaný komiks o holocaustu *Maus* (1980–1991) Arta Spiegelmana. Protože tento žánr integruje i nonverbální narativní prvky, je podle Kratochvila mimořádně vhodný „k vyjádření nevyslovitelného, traumatického“ (s. 188) — komiks *Alois Nebel* tuto skutečnost jasně dokládá: dějinné trauma odsunu sudetských Němců je v komiksu přítomno nejprve jen jako příznak a graficky realizovaný „duch vzpomínky“ (s. 190) a teprve postupně je jazykovým pojmenováním a narací podrobeno symbolizaci v souladu s teorií traumatu podle Dori Lauba.

Přínejmenším stejně objasňující a originální perspektivu zaujímá i navažující kapitola sedmá. Počítačová hra, stojící v centru pozornosti, totiž také představuje formát, který doplňuje verbální vyprávění o další narativní prvky a strategie. Autora přitom zajímají nejen otázky žánru, ale i otázky intertextových, příp. intermediálních spojitostí. V ukrajinské počítačové hře typu ego shooter-game s názvem *S.T.A.L.K.E.R. Shadow of Chernobyl* z roku 2007 vklouzne hráč do role postav, které se ocitnou na nepřístupném území po havárii jaderné elektrárny Černobyl a hledají určité předměty, vybavené mimořádnými vlastnostmi. Odkazy na stejnojmenný film *Stalker* (1979) Andreje Tarkovského nebo i na román *Piknik u cesty* (1972) bratrů Arkadije a Borise Strugackých přitom Kratochvil vykládá nejen jako pouhou participaci na kanonické textové a obrazové paměti, ale i jako doklad pro svou vstupní tezi o „citátovosti“ posttraumatického vyprávění, formulované s odkazem na psychologický výzkum traumatu: protagonista totiž na začátku hry trpí totální amnézií a v průběhu citáty vyšperkované cesty po kontaminovaném území musí rekonstruovat své vlastní vzpomínky na původní traumatickou událost nehody reaktoru (s. 220).

Tématem osmé a poslední kapitoly je nejnovější román ukrajinského spisovatele Serhije Žadana *Internat* (2017), v němž mladý učitel ukrajinštiny vypráví o odysee, již podnikl se svými synovci po východoukrajinském regionu Donbas zničeném občanskou válkou. Kratochvil zde zaměřuje pozornost především na protagonistovu „absenci jazyka a citů“ (s. 243) a dále na zcizující efekt ukrajinskojazyčného psaní o primárně ruskojazyčném regionu. Tato kapitola nezapadá do celkového rámce, a to proto, že na rozdíl od ostatních nepojednává o historickém, nýbrž naopak o velmi aktuálním traumatu. Je to pozoruhodné zejména na pozadí teze, která byla uvedena již v úvodu a navrací se i v jednotlivých analýzách, totiž teze o „latentním čase“, jenž konstituuje posttraumatické vyprávění, tedy o fázi „25–30 let [...], během kterých není jedinec schopen najít přiměřená slova a narativ pro traumatizující zážitky, aby dokázal vyprávět svůj příběh“ (s. 211). To by mohlo být vysvětlením toho, proč autor uzavírá knihu právě touto kapitolou a proč ji v obsahu označil jako „exkurz“ (s. 225), aniž své rozhodnutí jakkoli komentoval.

Závěrem ještě dvě poznámky. Silná stránka Kratochvilovy knihy spočívá nepochybně v jednotlivých analýzách, a to konkrétně v těch, jež se zaměřují na žánry a formáty vyprávění, které byly v dosavadním kulturologickém a literárněvědném výzkumu traumatu zohledněny spíše méně. Jeho úvahy o dobrodružném románu, komiksu a *graphic novel* či o počítačové hře mají nejen potenciál oživit diskuzi kolem literární, ale i mediální prezentace traumat a traumatického vzpomínání, ale přicházejí zároveň i ve chvíli, kdy narůstá role populárních žánrů ve středovýchodoevropské kultuře paměti a dějin a sílí i jejich pozice ve výzkumu; jako aktuální příklad lze jmenovat práci

Václava Smyčky, jenž se zčásti zabíral týmiž primárními texty a sledoval referencializaci odsunu sudetských Němců v českých a německých detektivních románech, komiksech a televizních seriálech (Václav Smyčka: *Das Gedächtnis der Vertreibung. Interkulturelle Perspektiven auf deutsche und tschechische Gegenwartsliteratur und Erinnerungskulturen*, Bielefeld 2019).

Zároveň však kniha trpí určitými nedostatky na metodologické rovině. Titulní paradigma „posttraumatického vyprávění“ ustupuje v mnoha kapitolách do pozadí a autor uvažuje v obecnějších kategoriích, patřících spíše do oblasti diskurzu vzpomínání a historie. Historické události, na které se odkazuje v primárních textech, jsou s konceptem/pojmem *traumatizující situace/traumatizujících situací* spojovány jen velmi vágně (s. 108).

Značný problém představuje komparatistický přístup studie. Již Kratochvilova předchozí monografie *Aufbruch und Rückkehr. Ukrainische und tschechische Prosa im Zeichen der Postmoderne* (Berlin 2013) se zakládala na srovnávání české a ukrajinské literatury. Tato publikace však ještě důsledně a ku prospěchu věci udržovala srovnávací perspektivu, zatímco nová kniha spíše jen pojmenovává, než aby argumentovala. Autor nedokázal uspokojivě zdůvodnit výběr primárních textů. Vedl jej, píše lakonicky, „regionální princip, jenž se opírá o úvahy formulované v *Krvavých zemích* (Bloodlands) Timothyho Snydera, že regiony středovýchodní a východní Evropy ve 20. století byly dějištěm aktů podmaňování, násilí a nelidskosti i vzpomínání a zapomínání na ně. A dále se tyto regiony dostaly pod kontrolu dvou stejně násilných totalitních režimů — národního socialismu a komunismu“ (s. 9). To je problematické nejen proto, že Snyderův pojem *bloodlands* v prvním plánu vůbec necílí na dvojí devastaci národním socialismem a stalinismem, ale slouží pojmenování prostoru, na němž za obou režimů docházelo k vraždění milionů lidí; Československo tedy pro Snydera navzdory zkušenosti s fašismem i s komunismem ke „krvavým zemím“ nepatří, neboť většina obětí z této země v důsledku bojů a deportací zemřela jinde („The place where all of the victims died, the bloodlands, extends from central Poland to western Russia, through Ukraine, Belarus, and the Baltic States“ [Timothy Snyder: *Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin*, London 2010, s. 9]). Snyderova kritéria výběru by pak ovšem platila i na mnohé další, i neslovenské literatury regionu a autor by tak býval mohl zahrnout i polské, (bělo)ruské či příp. baltské texty — pro studii by to jistě představovalo přínos.

Problematicčnost spočívá i v tom, že případové studie rozpracované v jednotlivých kapitolách nejsou takřka vůbec navzájem usouvztažněny. Nápadné je to především tam, kde se zkoumané předměty do značné míry překrývají, např. tematicky nebo i s ohledem na formální či žánrové otázky. Příkladem by mohly být strukturní a pragmatické paralely mezi Bahrjaného dobrodružným románem ze čtyřicátých let a dobrodružným charakterem počítačových her jako *Shadow of Chernobyl*, nebo též otázky diskutované

v souvislosti s prvně jmenovaným textem ohledně časoprostorové dislokace (ukrajinské osady na Dálném východě), které se dají s určitým výsledkem klást také v případě textů, jako je *Sestra* Jáchyma Topola (v souvislosti s českými sídly v Banátu, která tam hrají jistou roli). Závěrečnou kapitolu, která by syntetizovala a provázala výsledky analýz s úvodními otázkami po možnostech a způsobech posttraumatického vyprávění, hledá čtenář marně. Tím zůstává sporná i epistemologická přidaná hodnota srovnání českých a ukrajinských textů.

Anna Förster

Překlad Jitka Nešporová

Paralely mezi českou a ruskou kulturou v podmínkách nesvobody

Tomáš Glanc: *Autoren im Ausnahmezustand. Die tschechische und russische Parallelkultur*. Berlin, LIT Verlag 2017. 398 stran.

V knize nazvané *Autoren im Ausnahmezustand. Die tschechische und russische Parallelkultur* (Autoři ve výjimečném stavu. Česká a ruská paralelní kultura) nabízí její autor, Tomáš Glanc, několik výkladových rámců, jak problematiku vyznačenou titulem uchopit a strukturovat. Mezní situace, v níž se umělci v autoritářských politických režimech ocitli, vytváří podle něj nestandardní pole podmínek, a tudíž produkuje i specifické formy umělecké aktivity a způsoby její komunikace. Daný společensko-politický rámec dal současně vzniknout dílům, která nabízejí řadu možností ke komparaci mezi českým a ruským uměním a uměleckým provozem.

Základní osu výkladu tvoří právě sledování kulturní a umělecké scény v podmínkách totalitních režimů v Československu (po roce 1948) a sovětském Rusku (zhruba od padesátých let); výběrově je načrtnuto i srovnání se západoevropským uměním. Vytyčené jazykově definované společensko-kulturní oblasti (do české kultury jsou ale zahrnuty i aktivity slovenských umělců) autor vnímá jako „imanentní varianty“ s „vlastními akcenty“ (s. 71).

Paralelní kultura je nahlížena jako alternativa vůči centrálně řízenému kulturnímu provozu, jako heterogenní kulturní sféra, jež se vyznačuje vlastními prostředky a svébytnými komunikačními strategiemi. Podle autora proto do značné míry prokazuje jisté znaky autonomie. Adjektivum *paralelní* autor vyzdvihuje na úkor často užívaného přívlastku *nezávislý*, jež vnímá jako nepřesné a příliš emocionální (s. 4). Jako synonymum ke zvolenému pojmu bývá mnohdy používán termín *neoficiální*, jenž, jak zmiňuje Glanc (s. 186), byl v ruském prostoru prosazován i jako protiváha k pojmu *nonkonformní*, trpícímu

však příliš implicitními politickými konotacemi. Z podobných důvodů Glanc zamítá také výraz *podzemí* či jeho jinojazyčné ekvivalenty.

Pojem však v Glancově pojetí implikuje celou řadu neukotvených složek a proměnných faktorů: „Pojem paralelní kultura není žádné sebeoznačení, žádná estetická nebo politická kategorie, ale jakýsi hybridní pracovní nástroj, který označuje buď publikaci v jedné z forem samizdatu, nebo kulturní aktivitu, která byla ze strany státních institucí ignorována či pronásledována“ (s. 97). Odtud vyplývá i hlavní otázka, opakovaně se navracající v celém textu, „[...] jak se tato »paralelní kultura« ve svých rozličných segmentech sama recipovala, jak se z imanentní vnitřní perspektivy konstruuje a vyjadřuje“ (ibid.). Čili, jakou pozici autor (individuum) v paralelní kultuře zaujímá či co/kdo jeho pozici spoluvytváří, jak se Glanc ptá dále (ibid.).

Přes deklarovanou autonomii paralelní subkultury autor zároveň ukazuje, že hranice mezi tzv. oficiální a tzv. paralelní kulturou je velmi tenká a snadno prostupná. Oblast společensko-kulturních aktivit vlastně zakládaly obě sféry současně, často ve vzájemné reflexi či v reakci jedné na druhou. Výsledkem jsou pak mimo jiné různé přechodné a smíšené formy; autoři balancující na této hranici využívají různé strategie: jednou z nich je uchýlení se k psaní dětské literatury či k překladu, dalším typickým jevem je dvojí podoba vydání téhož díla — oficiální cenzurovaná a samizdatová necenzurovaná. Přechod umělců z oficiální do paralelní sféry (opačný směr není v knize zmiňován) je zpravidla provázen velkou společenskou rezonancí a jakýmsi „stvřením“ jejich „nové“ pozice.

Vedle samotné literatury autor do svého výkladu zahrnuje i další umělecké oblasti: především výtvarné umění, okrajově též film a divadlo, sledovány jsou rovněž pomezí umělecké formy jako performance, happeningy. Glanc zde zužitkovává své poznatky, jež jsou výsledkem jeho dlouhodobé soustředěné práce a jež také tvořily podklad jeho již dříve publikovaných prací. V oblasti ruské nezávislé kultury jde zejména o knihu *Lexikon ruských avantgard 20. století* (Praha, Libri 2005; spolu s Janou Kleňhovou), částečně též o studie věnované moskevskému konceptualismu a zejména jeho čelnému představiteli Dmitriji Prigovovi, tvořícímu na pomezí různých uměleckých žánrů i druhů (*Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer*, ed. Gerald Janecek, Bloomington, Indiana 2018; česky *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem. Výbor z díla*, Praha, Národní knihovna ČR/Slovanská knihovna 2017, či blok v *Revolver revue*, č. 102, 2016, s. 73–106). Právě úseky zaměřené k poetice a komunikačním prostředkům konceptualismu patří v publikaci k těm nejpropracovanějším. Problematika samizdatu, které je zasvěcena jedna z kapitol recenzované knihy, byla naposledy autorem pojednána v antologii textů *Samizdat Past & Present*, již je Glanc současně editorem (Praha, Karolinum/ÚČL AV ČR 2019).

Hlavní téma přítomné knihy však není vytyčeno literárněhistoricky, ale jako průzkum v oblasti specifického typu autorství, autorské pozice či „kul-

turní přítomnosti autora“ (s. 101). Tu badatel chápe jako „vazbu mezi uměleckým dílem a konkrétním autorem, který je implicitní a současně fyzický, funkcionální, avšak zároveň konkrétně biologický“ (s. 101), čili skrze různé způsoby vlastního angažmá, ale i široce chápané konceptualizace své role. Pojetí „marginality“ příslušníků neoficiální kultury je tak dáno do uvozovek, jejich pozice naopak nabývá značné exkluzivity, je nabitá významy a konotacemi, z nichž Glanc vyzdvihuje odmítání autorit a relativizace závazných norem, mravní odpovědnost, kontakt (dialog) se Západem.

Již odtud je patrné, že je pro Glance důležitý poměr literární a mimoliterární oblasti, vztah estetické autonomie díla a jeho společenského fungování. V tomto ohledu se snaží překročit dílocentrický přístup k umění směrem ke kulturologickým úvahám, k oblasti tzv. literárního života. Vedle komunikačního zřetele (a výše zmíněné komparativní osnovy) je u něj čitelná i inspirace sémiotická. Způsob, jímž se v kulturním poli pohybuje, jej v prostoru díla samotného vede jednak k otázkám po autorských stylizacích, za jeho hranicemi pak k průzkumům role tvůrce, postavení umělce v současné společnosti, ke zkoumání obecnějších podmínek literárního života, autonomních kanálů, jimiž sdělení cílí k adresátovi, a také komunikačních překážek. Zvláštní pozornost věnuje také oblasti recepcce, která se u vytyčených kulturních jevů vyznačuje specifickými rysy: nepřítomnost široké, nezávislé recepcce je kompenzována jinými prostředky (u konceptualistů se např. ohlasy v rámci spřáteleného kruhu stávají součástí díla jako takového).

Přes všechny zmíněné přednosti hlavně co do šíře záběru a schopnosti zapojit a provázet různé umělecké obory studie vyvolává některé otázky co do strukturace výkladu a naznačených kontextualizací.

V první řadě je to — z pohledu čtenáře — nesnadná orientace. Výklad je rozdělen do tří větších oddílů: 1. přítomný svět („Die Gegenwartswelt“), 2. zobrazení sebe sama („Selbstdarstellung“), 3. kulturní paměť a národní tradice („Kulturelles Gedächtnis und nationale Traditionen“), z nichž každý je dále rozdělen na řadu pododdílů. První se například dělí na podkapitoly nazvané Prizma repesí, prizma konceptualizace, prizma přehánění a prizma dálky. Jak je zřejmé, protínají se v nich kritéria tematická se stylistickými i mimoestetickými. Navíc mají značně metaforický charakter, takže mnohdy není snadné odhadnout, co se za nimi skrývá: „dálkou“ je pojmenován akt vyloučení z oficiálního prostoru domácí literatury, ale i hlasy z exilu.

Nezdá se tedy, že by zvolené kategorie, sloužící strukturaci výkladu, byly vždy plně funkční. Velká část zkoumaných autorů přísluší k více vytyčeným hlediskům, čímž se látka znejasňuje (chaoticky musí výklad působit zvláště pro nebohemistu či nerusistu, který se s velkým množstvím jmen setkává poprvé). Nebere se také ohled na jednotlivá, značně rozdílná historická období (nehledě na zásadní rozdíly mezi dějinnou zkušeností obou národních

kolektivů) a proměnlivé společenskopolitické podmínky. Více než půlstoletí je bráno nerozlišeně, en bloc, což zaráží zejména, vezmeme-li v úvahu Glancův zájem o vykročení za hranice textové imanence uměleckých děl a položení důrazu na specifiku kulturního provozu a literárního života, jež jsou ale s politicko-společenskými podmínkami přirozeně mnohonásobně spojeny. Stejně tak jsou autorské strategie, vytváření obrazů sebe sama neoddělitelné od konkrétní historické empirie.

Matoucí mohou být i podtituly druhého oddílu. Po podkapitole věnované různým typům modelování sebe sama („Ich-Modellierung“), v podstatě tedy zaměřené na autostylizace, následuje část vyznačená jako skupinové modelování („Wir-Modellierung“). Glanc zde ale pomíjí nadindividuální identifikace jednotlivých tvůrců (naopak podkapitolku věnovanou „židovství“ nalezneme uvnitř předchozího oddílu vztaženého k „já“), a daleko spíše se soustředí na rovinu organizační: na názvy skupin, publikační platformy, u výtvarného umění na (realizované či státní mocí narušené) výstavy apod.

Vedle zajímavých postřehů, například do jaké míry se západní ohlasy některých kauz probíhajících v komunistickém bloku podílely na konstituování (někdy i fiktivní) politické opoziční identity (s. 108) nebo (obecně známější) úvahy nad tím, že neoficiální uskupení se utvářela daleko více na bázi sdílených hodnot a životního stylu než na základě zřetelného uměleckého programu, nalézáme faktografii spíše tradičnějšího stříhu: základní údaje z vnější biografie autora, tematiku vybraných děl, přiřazení k určité stylistické tendenci. Látka je tedy nakonec podána pomocí daleko tradičnějších výkladových schémat, než by mohlo vyplývat z anoncovaných cílů.

V podkapitole věnované „prizmatu represí“ vystupuje jako „autor číslo jedna“ Varlam Šalamov (hodnocena je jeho tendence k „minimalismu“ a „redukci“), zatímco Alexandru Solženicynovi je v celé knize přiřčena spíše záporná role. Téma lágrů totiž pojednal „ve smyslu moralistní osvěty [...]“. Ohromná rezonance, kterou Solženicynova próza vyvolala, se dá vysvětlit také tím, že se její vypravěčský způsob přibližuje „angažované“ sovětské literatuře, byť s jiným — funkcionálně antisovětským — zacílením“ (s. 17). Glancovy výtky jsou směřované i vůči jeho autostylizačním a autoreferenčním gestům: příliš na sebe strhával pozornost a sám sebe pasoval do role skupinového mluvčího. Právě tyto postupy by ale mohly poskytnout zajímavý materiál pro hlubší výzkum osobních i kolektivních identit.

V pasážích věnovaných české reflexi represí se do množiny autorů, zpracovávajících tuto zkušenost, do prostého sousedství dostávají natolik rozliční spisovatelé jako Josef Škvorecký, Karel Pecka či Ivan M. Jirous (u něhož věznění vystupuje jako „šifra lidské situace obecně“ [s. 24]). Autor odhlíží rovněž od toho, že v české a ruské kulturní i politické tradici musí tematika GULAGu nutně mít zcela odlišné postavení a funkci. Přesto ale „v české paralelní kultuře nevytvořilo prizma represe žádný velký styl ve smyslu ruské

lágrové literatury, vyvíjelo se spíše disparátně mezi konkrétními svědectvími a komickým či absurdním sarkasmem“ (s. 27).

Překvapující je v neposlední řadě redakční úroveň publikace. Překlepy, kolísání podoby transliterovaného jména (Zacharov/Zakharov) působí ale jako pouhé maličkosti vedle toho, že na s. 48, 97, 169 vypadl celý úsek textu či poznámka pod čarou.

Přes všechny zmíněné nedostatky přináší publikace vedle množství odkazů na relevantní odbornou literaturu českou, ruskou a západní i řadu zajímavých postřehů na dosud jen částečně probádaném poli. Její přínos spočívá také v komparaci a usouvztažňování uměleckých aktivit ruských a českých umělců v podmínkách autoritářského režimu, stíhajícího projevy svobodného myšlení a tvorby. V dnešní době má hodnotu i informování o Rusku jako dějišti zajímavých společensko-uměleckých aktivit, jež jsou součástí západního umění a jím sdílených hodnot.

Hana Kosáková

Zkoumat literaturu bez společnosti nedává smysl

Jiří Trávníček: *Za textem: Antologie polské sociologie literatury*. Brno, Host 2019. 272 strany.

Sociologie literatury nemá u nás historicky zdaleka tak silnou tradici jako v Polsku. Vedle několika monografií (zejm. *Sociologie literatury* Karla Krejčího [1944] a *Sociologie a literatura* Miloslava Petruska [1990]) se tématu věnovali v samizdatovém *Sociologickém obzoru* sociologové Josef Alan a Miloslav Petrussek, jejichž myšlenky vyšly souborně v polovině devadesátých let (srov. *Sociologie, literatura a politika: literatura jako sociologické sdělení* [1996]). Jedním z důvodů může být i fakt, že sociologie literatury vychází původně z marxismu a ten byl, na rozdíl od Polska, v československých akademických kruzích značně zprofanován — pojila se s ním „obsahová prázdnota a pragmatičnost“ (s. 251). V současnosti se tímto „neoborem“ — jak jej kvůli teoretické, metodologické a institucionální nesourodosti nazvala ve slavném bilančním textu „Recent moves in the sociology of literature“ (*Annual Review of Sociology* 1993, s. 455–467) americká socioložka Wendy Griswoldová — v Česku výrazněji zabývá Oddělení pro výzkum literární kultury při Ústavu pro českou literaturu AV ČR, což je i domovské pracoviště editora recenzované publikace, literárního vědce Jiřího Trávníčka. Ve svém výzkumu čtenářství, nebo jak sám říká, „čtenářologii“, Trávníček hojně čerpá právě z inspiračních zdrojů polské literární vědy, sociologie a bibliologie. Alespoň drobnou výšeč z bohaté odborné

tvorby našich sousedů se nyní rozhodl představit i českému publiku, aby se, stejně jako autor, mohlo přesvědčit, že z tohoto okruhu „pochází mnoho velmi zajímavých a inspirativních“ (s. 264), a často neprávem opomíjených, badatelek a badatelů.

Sborník je rozdělen na dvě části, z nichž tu první, více teoretickou, otevírá text jednoho z nejvýznamnějších polských sociologů 20. století, kteří měli co do činění s literaturou, Stanisława Ossowského. I skrze svoje působení v protirežimní podzemní univerzitě Ossowski významně ovlivnil poválečnou polskou sociologii zastoupenou například na Západě dobře známou figurou Zygmunta Baumana. Stat zabývající se vlivem společenského prostředí na estetické soudy uměleckých děl pochází původně z Ossowského habilitační práce *U podstaw estetyki* (O základech estetiky) vydané již v roce 1933. Autor zde vychází z dichotomie rozdílných pojetí estetických soudů u estetika a sociologa. Zatímco estetik, píše Ossowski, se ptá, „kdo je kompetentní“ k estetickým soudům, sociolog se zajímá pouze o to, „kdo je v daném prostředí považován za kompetentního“ (s. 13). Jednoduše řečeno, sociolog nehledá „objektivní“ estetická kritéria, ale ptá se, kdo a za jakých okolností taková kritéria v daném kontextu určuje. Text se tak vypořádává s klasickým sociologickým dilematem subjektivní-objektivní realita odkazem na realitu společensky vyjednávanou, pro niž se později ustálil pojem *intersubjektivní* (srov. P. Berger — T. Luckmann: *Sociální konstrukce reality*, 1991). Intersubjektivní estetický soud odmítá pojetí estetické hodnoty jako vnitřní kvality uměleckého díla. Zároveň se ale vyrovnává s relativismem tím, že zdůrazňuje vliv dlouhodobě historicky ustavovaných procesů na utváření hodnotících hierarchií. Jednoduše řečeno, „umělecká hodnota“ literárního díla k nám nespadá z nebe, ani v tomto díle nebyla odjakživa, ale utvářela se složitým průběhem jeho recepce různými publiky v různých dějinných etapách. Právě díky tomu může Ossowski pracovat i s konceptem subjektivního estetického prožívání, kterého je čtenář knihy schopen právě proto, že historicky ustavené hodnotící hierarchie vnímá jako objektivní.

Sociolog a etnograf Jan Stanisław Bystron se ve svém textu o literární veřejnosti pak zabývá právě některými z aspektů historického vývoje, které ovlivnily literární provoz a zejména jeho recepci až do 20. století. Autor dává do souvislosti rozvoj knižní kultury s technologickým pokrokem a obecnou industrializací typickou pro tzv. průmyslovou revoluci. Zatímco zpočátku se šíření literárních děl neobešlo bez podpory mecenášů, díky rozvoji knihtisku a postupnému snižování nákladů — včetně zavádění inovací jako placená inzerce nebo román na pokračování — se texty v dříve nepoznaných nákladech šířily i mezi méně majetné vrstvy. Zásadní úlohu sehrálo rovněž posilování střední třídy. První vysoká čísla, uvádí Bystron, zaznamenaly v Anglii už na konci 17. století Defoeovy romány prodávané v nákladu až 80 000 kusů.

Z textu literárního kritika a historika Stefana Żółkiewského se dozvíme něco o tom, jak funguje sociologie literatury jako vědecká disciplína, resp. jak na tom podle autora byla na konci sedmdesátých let, kdy článek původně vyšel. Żółkiewski zde vyzdvihuje zejména pojetí literární tvorby jako *společenské komunikace*. Sociologie literatury pak podle něj poskytuje sociologické vysvětlení takové komunikace. V souladu s významnými současnými školami sociologie literatury, od osmdesátých let formovanými zejména Centrem pro současná kulturní studia na univerzitě v Birminghamu a teorií tzv. literárního pole Pierra Bourdieu, zdůrazňuje Żółkiewski komplexnost vztahu mezi autorem či autorkou a publikem a společenskou i historickou podmíněnost jejich interakce. Autorovo pojetí je ovšem zjevně ovlivněno jeho profesním ukotvením v literární vědě, když tvrdí, že sociologii literatury rozvíjíme „jako pomocnou disciplínu literární vědy“ (s. 36). S tímto tvrzením by mnoho sociologů nesouhlasilo.

Jedním z pólů této komunikace, tedy publikem, se zabývá teoretik literatury a umění Janusz Lalewicz. Ve vybrané stati rozděluje možná pojetí publika podle dvou klíčů: buď jako soubor individuí, nebo jako společenskou skupinu sdílející určité vlastnosti jako kulturní erudici a literární vzory. Příslušnost čtenářů do určité společenské skupiny ovšem podle Lalewicze nelze vysvětlit jejich podobným kulturním pozadím, ale je třeba brát v úvahu interaktivní rozměr jejich vzájemné komunikace. Zde bohužel narážíme na častý nešvar sociologie literatury popsany například Jamesem Englishem (in „Everywhere and Nowhere: The Sociology of Literature After »the Sociology of Literature«“, *New Literary History* 2010, s. v–xxiii), totiž fakt, že toto vědecké pole nemá jasně vymezené institucionální hranice, a proto se pod jeho hlavičku hlásí jak sociologové, tak literární vědci a příslušníci dalších humanitních disciplín. To vede ke značné konceptuální, teoretické a metodologické roztržitosti. Lalewicze tato skutečnost limituje především v jeho vymezení „společenské skupiny“, u níž zcela pomíjí základní sociologické koncepty.

Také vybraný příspěvek dnes již klasické polské socioložky Antoniny Kłosowské, která vychází z lingvistiky a sémiotiky, zapadá do celkového rámce sborníku, v němž literatura figuruje coby forma komunikace. Kłosowská se zamýšlí nad tezí významného fenomenologa a estetika Romana Ingardena, že „každé dílo [má] své nedourčenosti“, čímž vyzývá příjemce ke „spoluvytvoření plného tvaru díla“ (s. 50–51). Autorka vychází z empirické studie, podle níž dávali čtenáři převážně přednost mimetickému chápání textu před zapojením vlastní imaginace. Zde se ovšem Kłosowská, která se od šedesátých let zabývala sociologií masové kultury, dopouští nemístných, nebo přinejmenším v textu nedovysvětlených generalizací, když tvrdí, že lidé nejsou „schopni“ a „ochotni“ přijmout „nelehký úkol“ tvůrčí interpretace umění a „masově [se] uchylují k jednoduše mimetickému populárnímu umění“ (s. 56–57). Autorka tu přistupuje k fenoménu publika z pozice normativní autority, což je zcela

v rozporu se základním principem „nehodnotící sociologie,“ jak jej na konci 19. století formuloval Max Weber.

Sociolog Bogusław Sułkowski se podobně jako Żółkiewski na sociologii literatury zaměřuje jako na ucelený vědecký přístup. V jeho pojetí však spíše než o systematizaci disciplíny jde o hledání takového pohledu, který bude schopen co nejvěrněji *empiricky* prozkoumat literární dílo a čtenářskou interakci s ním. Autor zde vychází především z gadamerovské hermeneutiky, fenomenologie čtení, ale naráží i na další školy na pomezí humanitních a společenských věd, jako francouzský strukturalismus, dekonstrukce či New Criticism. Pro Sułkowského je klíčové umístění literárního díla v síti intra-, inter- a mimotextuálních vztahů, které všechny se podílejí na vytváření jeho významu. Z toho zároveň pro autora plyne závěr, že čtenářská interpretace, kterou mají akademici ve zvyku považovat za analýzu textu (skrže koncept „modelového čtenáře“), ve skutečnosti není nikdy ukončená — neexistuje žádná „pravda“, kterou by text sděloval sám o sobě. To je pouhá „logocentrická iluze“ (s. 69).

Socioložka, spisovatelka a feministka Kinga Duninová jako by přímo, byť zásluhou editora, na Sułkowského text navazovala. Ve svém tázání se po poznávací funkci literatury, která je v **každém** literárním díle nutně přítomná, postupuje autorka skrže problematiku reference — jak se čtením fikčního díla dozvídáme něco o reálných jevech, především „reálné“ společnosti? Ze slavného Thomasova teorému Duninová odvozuje, že společnost je pro nás „reálná“, protože ji za reálnou považujeme, a na základě toho implikuje, že stejně jako existují různá čtení literárních děl, existuje mnoho různých „čtení“ toho, co je společnost. Prostřednictvím fenomenologické hermeneutiky Paula Ricoeura a rortyovského pragmatismu dochází autorka k závěru, že ačkoli neexistuje nic jako definitivní smysl díla, každé dílo má potenciál nás poučit o společnosti tím, jak unikátním způsobem vstupuje do různých, literárních i mimoliterárních, diskurzů a jak má potenciál samu společnost skrže tyto diskurzy proměňovat.

Sociolog Janusz Kostecki ve vybraném textu přistupuje ke knižní kultuře skrže čtenářství. Konkrétně se zde autor zajímá o teoretické a metodologické otázky empirického výzkumu čtenářství — od samotného předmětu zkoumání, přes terminologii a vymezení kategorií až po časovou dimenzi bádání. Se svým schematickým a strukturovaným výkladem by mohla stát dobře posloužit jako součást metodologické příručky sociologie čtenářství pro studenty bakalářského stupně. Bohužel se však autor nedokáže ubránit nemístně normativnímu tónu, když „takzvaným běžným čtenářům“ vyčítá „ztrátu úcty k celistvosti textů“ (s. 96). Zařazení této kapitoly můžeme chápat jako určité shrnutí, které zároveň uzavírá teoretickou část sborníku.

Empiričtěji zaměřenou část nazvanou „V interpretační akci“, příznačně otevírá stat socioložky Marie Ossowské, manželky Stanisława Ossowského.

Zařazená kapitola pochází původně z knihy *Moralność mieszczańska* (*Měšťánská morálka*) vydané roku 1956 (česky vydala Academia 2012, s doslovem sociologa Miloslava Petruska), v níž autorka navazuje na interpretativní větev sociologického výzkumu, a to konkrétně přímo na weberovském tématu vztahu kapitalistické morálky a protestantské etiky. Ossowská knihu vydala rok před proslulou studií britského literárního historika Iana Watta *The Rise of the Novel* (1957), a stejně jako Watt v ní používá figuru Defoeova Robinsona Crusoe jako ilustraci moderního puritánského individualismu. Autorka pojímá Robinsona jako „poustevníckou variantu selfmademana“ (s. 103), zástupce výbojného britského kolonialismu, racionálně a ekonomicky uvažujícího měšťana přirozeně tíhnoucího k rozmnožování majetku. Postava trosčnicka, který ve jménu civilizovanosti předělává „svůj“ ostrov na efektivně vytěžitelný přírodní zdroj se těšila oblibě už u předchůdců rané sociologie literatury Hippolyta Taina a Karla Marxe. Z českých autorů toto téma ve svojí analýze použil například literární teoretik Lubomír Doležel v monografii *Heterocosmica* (2003). Ossowská kromě obsahové stránky díla naráží také na proměnu v jeho recepci, a to zejména proměnu mezi sentimentálním romantickým čtením opěvujícím hrdinství vůle, a čtením „kapitalistickým“, v němž hlavní úlohu hrají účetní knihy a obchodnický duch.

Ze zcela jiné kategorie je text sociologa kultury Andrzeje Urbańského, který se zabývá různými typy „komunikačních situací“ s konspiračním textem během nacistické okupace Polska. Vytvářením typologií komunikace s konspiračním textem autor usiluje o rozlišení různých vztahů mezi texty, institucemi, které je vytvářejí a šíří, a čtenáři. Pozastavuje se u problematiky dvojího významu textů, které mohou být čteny *zjevným* nebo taky *utajeným* způsobem — a to zejména na základě aktivního vkladu na straně čtenáře. Podle Urbańského umožňuje tento velmi specifický případ zamyslet se nad tím, jak důležitou roli obecně v literární komunikaci hraje sociální interakce spojená s „produkcí, výměnou, přenosem a recepcí textů“ (s. 127) v konkrétní sociohistorické situaci — tedy například fakt, že instituce produkování textů učinila takřkajíc dobrovolný technologický regres na cyklostyl, který daleko lépe vyhovoval podmínkám odporu.

Kvantitativní studie Oskara Stanisława Czarnika se věnuje sociologické charakteristice instituci spisovatelství a jejímu vývoji ve 20. století. Ať už o „psaní“ mluvíme jako o profesi, zaměstnání, povolání nebo zájmu, pojí se s ním určité společenské konvence, předpoklady a historicky ustálené vzorce jednání. Autor se při jejich analýze odvolává na již provedená statistická šetření v Polsku od konce dvacátých do poloviny šedesátých let a doplňuje je informacemi z dalších zdrojů. Z těchto dat vyvozuje Czarnik závěry o sociálním a regionálním původu spisovatelů (přetrvávající převaha spisovatelů z řad inteligence), o dosaženém vzdělání (dominuje univerzitní vzdělání filozofické a filologické), o žánrech (převládá beletrie) a o čase debutu (tendence zvyšování

jícího se věku debutantů). Co se týká zdrojů příjmů, v diachronním srovnání převládá vedle vlastního psaní vykonávání jiné profesionální činnosti, a to zejména na vysokých školách a v žurnalistice. Text bohužel nepřináší žádná překvapivá zjištění a spíše jen jednoduše agreguje sekundární data. Pro inspiraci, jak lze výzkum spisovatelství v současnosti provádět (a to jak kvantitativně, tak formou mixed-methods), doporučuji zejména studie z francouzské a frankofonní literární oblasti (např. G. Sapiro: „The writing profession in France: Between symbolic and professional recognition“, *French Cultural Studies* 2019, s. 105–120; S. Dubois: „The price of rhymes: The evolution of poets' status throughout history“, *Poetics* 2018, s. 39–53; Dubois — François: „Career paths and hierarchies in the pure pole of the literary field: The case of contemporary poetry“, *Poetics* 2013, s. 501–523).

Z obsáhlého díla literárního vědce a polonisty Stanisława Siekierského editor vybral studii „polské čtenářské kultury optikou čtyř sociálních vrstev“ (s. 239). V nejobsáhlejší příspěvku sborníku je bez zvláštních teoretických odboček a komentářů představen historický vývoj čtenářství od poloviny 19. století až po Polskou lidovou republiku. I když autor explicitně neodkazuje k sociologickým pramenům, jeho studie je ukázkovým příkladem významu společenské role literatury. Ať už v oblasti sociální stratifikace, kdy „správná“ četba symbolizuje aspiraci ke společenské mobilitě a příslušnost k elitám či inteligenci, nebo v oblasti emancipace a sebeurčení, v nichž literatura sehrála klíčovou roli při budování samostatné polské národní identity i později při dělnickém hnutí. Siekierského studie mimoděk předjímá nedávný trend v sociologických studiích literatury inspirovaných školou Bruno Latoura. Podle nich je užitečné uvažovat o literárních dílech jako o svébytných autonomních aktérech, jež mají potenciál mobilizovat svoje okolí (typicky skrze interakci se čtenáři) k nějaké aktivitě, která má (třeba i dalekosáhlý) společenský dopad (více např. K. Asdal — H. Jordheim: „Texts on the Move: Textuality and Historicity Revisited“, *History and Theory* 2018, s. 56–74; D. Alworth: „Latour and Literature“, in Martin Middeke — Christoph Reinfandt (edd.): *Theory Matters: The Place of Theory in Literary and Cultural Studies Today*, London 2016, s. 305–318; R. Felski: „Latour and Literary Studies“, *PMLA* 2015, s. 737–742).

Socioložka a psycholožka Olga Dawidowicz-Chymkowská se naopak ve svojí analýze věnuje tématu nanejvýš aktuálnímu, totiž interaktivní literární tvorbě na webovém fanzinu románů o Harrym Potterovi. Autorka zkoumala, jakým způsobem se ustavuje kolektivní identita fanouškovského fóra a jak si toto fórum dokáže udržet elitní status a vysokou literární kvalitu, aniž by docházelo k selekci publikovaných prací. Fungování fóra je popsáno jako sociologická laboratoř, v níž můžeme sledovat ustavování autoreglativních vzorců beletristického psaní. Autoři a autorky textů jsou postupně zapojováni do komunity a od zkušenějších uživatelů si osvojují expertní praktiky.

Zároveň je každé dílo produktem interakce více uživatelů, kteří se navzájem korigují a diskutují spolu. Největší potenciál mají pak takové texty, v nichž se prvky z původního fikčního světa dostávají do tvůrčího napětí s prvky zcela novými, vypůjčenými například z polských historických realit.

Príspevek socioložky Lucyny Stetkiewiczové, který se formou kvalitativního šetření založeného na rozhovorech zabývá otázkami spisovatelství, funguje jako příhodné doplnění Czarnikovy kvantitativně založené studie. Autorka zpovídala v letech 2000 a 2001 celkem 49 písíčních členů a členek spisovatelských spolků a zaměřila se především na vnímání různých aspektů spisovatelské „profese“ před a po roce 1989. Klasická školometská polarizace svobodného projevu v kapitalistickém × nesvobodného projevu v socialistickém zřízení je zde nabourána rozmanitými osobními příběhy lidí, kteří se v různých fázích svojí kariéry pohybovali na různých stupních profesního úspěchu, materiálního zajištění a subjektivního pocitu smysluplnosti vlastní tvorby. Například zatímco před rokem 1989 fungovaly v polském literárním poli více méně otevřené cenzurní praktiky, řada spisovatelek a spisovatelů uvádí, že po roce 1989 zažívají něco jako (auto)cenzuru trhem, tedy možnost vydávat jen taková díla, jež mají silný potenciál ziskovosti. Rovněž autoři a autorky okrajovějších žánrů, jako je umělecká literatura nebo poezie, vzpomínají, že pracovní zařazení jako kotelník nebo noční hlídač jim navzdory režimním represím poskytovalo pro tvorbu značnou mentální, a především časovou kapacitu, kterou v době kapitalistického tlaku na výkon a konkurenceschopnost hledají jen obtížně.

Text polonisty a sémiotika Marcina Rychlewského na studii Stetkiewiczové nepřímo navazuje, když celý sborník uzavírá zkoumáním vztahu mezi vydáváním knih a tržní ekonomikou. V podmínkách neúprosné „tržní války o klienta“ (s. 221) kategorizuje autor vydavatelské praktiky celkem do čtyř proudů. Jednak je to tzv. „hlavní oběh“, v němž hlavním a jediným kritériem se stává zisk. Tomu jsou uzpůsobena i různá vnitřní pravidla fungování tohoto oběhu, jako je například smazání tradiční opozice mezi uměleckou a masovou literaturou: i umělecká literatura může být „masová“, když se dobře prodává. Charakteristickým rysem pro díla zapojená do hlavního oběhu je konvergence: díla populární lákají další investice do propagace a pozornost kritiků, čímž se stávají ještě populárnějšími, což vede ke vzniku různých „best of“ seznamů do velké míry ovlivňujících, co bude čteno ve velkých nákladech. Do tzv. „oběhů s menším dosahem“ Rychlewský zařazuje oběh naučný, náboženský a tzv. „literární“, navazující na dřívější označení „umělecký“. Tyto oběhy mají společnou silnou institucionální podporu, která musí suplovat chybějící tržní potenciál vydávaných publikací — ať už jsou to univerzity, nezávislá malá nakladatelství žádající o granty, církve, ministerstva či státní ceny. Právě kvůli značné odlišnosti způsobů, jimiž se ta která kniha dostane ke svým čtenářům, pokládá autor na samotný závěr otázku, zda by

se neměla sociologie literatury kvůli objektu svého zkoumání stát sociologií knihy či „možná dokonce jednoduše — sociologií kultury“ (s. 234).

Závěr knihy patří sondě do současného polského zkoumání vztahu literatury a společnosti, a to formou rozhovoru s bibliologem a polonistou Grzegorzem Niećem. Trávníčkovy rozhodnutí pojmout obecnější shrnutí jako rozhovor je možná neobvyklé, ale zvolenému uspořádání celého sborníku vlastně výborně vyhovuje. Skutečně se totiž jedná o jakousi sondu než o ucelenou zprávu o mnohaletém vývoji výzkumného programu. Takovou „zprávu“ by patrně nebylo možné vytvořit především proto, že ačkoli zkoumání spadající do široké kategorie sociologie literatury zasahují do mnoha vědeckých disciplín, jen velmi zřídka jsou jednotlivé práce přímo interdisciplinární. „Největší problém vidím v tom,“ odpovídá Nieć, „že sociologové, polonisté a bibliologové se vzájemně nechtou; a dokonce se vzájemně znevažují, třebaže by se od sebe mohli hodně naučit“ (s. 251). Nezbývá tedy než doufat, že se čeští literární badatelé a badatelky nezaleknou slova *sociologie* na obálce knihy, stejně jako sociologové a socioložky snad neohrnou nos nad slovem *literatura*. Předkládaná publikace pak coby ochutnávka bohatého, různorodého a mnohdy inovativního díla našich sousedů poslouží nejen jako onen inspirační zdroj, v nějž doufá editor, ale v neposlední řadě jako důkaz, že investice do překračování mezioborových, mezinárodních a jazykových hranic může být velmi plodná.

Jan Váňa

Stabilita, labilita, systém

Mojmír Otruba: *Autor — text — dílo a jiné textologické studie*. Edd. Michal Kosák a Jiří Flaišman. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2018. 204 strany.

Prozatím už jedenáct vydaných svazků a několik dalších plánovaných pro nejbližší léta, jež avizuje zadní záložka recenzované knihy, lze pokládat za nečekaně vysokou bilanci a úspěch u tak úzce odborně zaměřené knižní řady, jako jsou textologické Varianty, od svého začátku až podnes vedené Jiřím Flaišmanem a Michalem Kosákem. Dosud publikované svazky můžeme zhruba rozdělit do tří kategorií. Jednak jde o překlady klasických či aktuálních textologických prací zahraničních autorů (G. T. Tanselle, D. S. Lichačov, P.-M. de Biasi), jež podle názoru autora této recenze tvoří vůbec nejinspiračnější část knižnice, dále o autorské svazky současných českých badatelů (dvakrát M. Kosák a J. Flaišman, P. Komenda, A. Petruželková), jejichž texty byly z větší části poprvé vydány ve Variantách, a konečně o posthumní

edice vybraných prací českých badatelů z 20. století (M. Červenka, A. Stich, J. Daňhelka).

K této poslední skupině počítám i výbor z prací Mojžíry Otruby *Autor — text — dílo a jiné textologické studie*, připravený k vydání oběma hlavními editory knižnice. Svazek zahrnuje celkem jedenáct textů (studií, oborově programových statí, recenzí, doslovů, článků), další dokumenty jsou pak tištěny v rámci komentáře. Objevují se zde rovněž některé texty, jež vyšly už roku 2012 v otrubovském výboru *Hledání národní literatury*, aktuální svazek by se však vzhledem ke svému textologickému zaměření bez nich mohl jen stěží obejít; navíc nad předchozí výbor vystupuje podrobnějším studiem pramenů a historie vzniku jednotlivých vydávaných textů. Opakuje se tak v něm i základní studie „Autor — text — dílo. Pohyb a stálost textu v autorské perspektivě a vůli“ (s. 9–51), jež je postavena do čela svazku jako jeho nejdelší a nejzávažnější položka a jejíž název se ostatně cituje také v titulu. „Komentář editorů k této statí“ (s. 141–158) má až ráz paralelní studie a eviduje a porovnává celkem osm verzí Otrubova textu, z nichž pět vyšlo za jeho života porůznu tiskem.

Bývá-li Mojžíra Otruba vcelku obecně považován za výraznou osobnost české textologie 20. století, pak právě studie „Autor — text — dílo“ je jedním z hmatatelných dokladů, že vedle svých edic klasické beletrie (Tyl, Šrámek, Šolc, Havlíček, Erben aj.) dlouhodobě a podnětně uvažoval nad smyslem vydavatelské činnosti také na teoretické a metodologické rovině. Zásadním rozlišením mezi *textem* a *dílem* — dílo je „neustále se proměňující výslednicí procesu recipování, který je dán do pohybu společenským fungováním textu“ (s. 14), a je tedy souborem percepce (konkretizací), v nichž se týž text může jevit jako více různých estetických objektů — se Otruba ocitl v podstatě nablízku tradičnímu komunikačnímu schématu literatury, neboť jeho receptivní pojetí díla má mnoho znaků analogických kategorií čtenáře.

Své sumativní uchopení textologické problematiky se však Otruba snažil podat v jeho plné složitosti a žádnou ze součástí vytyčené pojmové triády nevnímá jako pevnou a stabilní. Od nestálosti (lability) díla, vzhledem k proměnnosti vnímatele samozřejmě, dospívá přes představu lability autora (na s. 20–32 rozvádí celkem čtyři možná pojetí pojmu *autor*) až k poznání lability textu, dané převážně textologickými zřeteli, variantními zněními textu apod. Věcně přitom argumentuje, že snaha prezentovat text jako stabilní, jež je pro vydavatele spojena s kýženou možností přesného poznání situace konkrétního edičního případu, je ve skutečnosti až výtvozem novodobého uvažování a historicky vůbec není samozřejmá. Mezi stabilitou a labilitou tak Otruba nečiní hierarchický rozdíl, ale vnímá je jako dva rovnomocné principy. V závěru studie shrnuje část své argumentace těmito slovy: „Alespoň hrubými odkazy na různé historické kulturní situace jsme se snažili podložit tvrzení, že stabilita textu není modus prvotní (bezpříznakový) a labilita druhotný

(příznakový), nýbrž že toto jsou dva mody v obecnosti rovnoprávné. Vyjde-li z dnešního vžitého (romantického) nazírání, budeme jako bezpříznakovou označovat stabilitu, a vyjdeme-li od středověké a folklorní slovesnosti, bude bezpříznakovou labilita“ (s. 51).

Ač to tak snad Otruba nezamýšlel, svým rozvinutím Mukařovského ideje **dynamické** struktury na rovině pojmů textu, autorství a díla v konečném důsledku směřuje k rozbití představy struktury jako (ontologické) jistoty. Jeho úvaha tedy ze strukturalismu stále vychází, ale míří už nad a za něj. (Podobnou tendenci, pozoruhodně se už v některých rysech blížící poststrukturalistické koncepci Marie-Laure Ryanové o provázanosti možných fikčních světů s aktuálním světem, ostatně můžeme sledovat rovněž v Otrubově teorii mezitextovosti jakožto jevu daleko přesahujícího hranice slovesnosti, jak je prezentován ve stati nazvané „Ve směru od reality do literatury“ (poprvé v ČL 1993/3), jež byla znovu publikována v knize *Znaky a hodnoty* (1994, s. 148–180) právě v sousedství se studií „Autor — text — dílo“ [ibid., s. 181–226]).

Jako druhý text v pořadí je v komentovaném svazku otištěna Otrubova recenze příručky *Editor a text* (1971) s názvem „Výsledky a výhledy české textologie“ (s. 55–72), publikovaná poprvé roku 1972. Spíše než pouze recenzním ohlasem je ve skutečnosti kritickým referátem, který se svými parametry blíží až samostatné kapitole *Editora a textu*. Tento referát je pojat zčásti metodologicky — zejména zde Otruba kritizuje nekonzistentně užívané pojmosloví — a zčásti jako soubor doplňujících příkladů z ediční praxe, které různým způsobem problematizují zásady navržené v *Editorovi a textu*. Ač zde recenzent podává přiznaně osobní pohled na tuto klíčovou oborovou příručku, převažují snahy o systematické uchopení textologické problematiky a také ovšem o nalezení platných řešení pro ediční praxi novočeské literatury *en bloc*.

Devizou nového zveřejnění Otrubovy recenze *Editora a textu* jsou však především související nové dokumenty, obsažené v komentářích vydavatelů. Ty totiž přetiskují též dosud nepublikovaný text Otrubova lektorského posudku na *Editora a text* z června 1969 (s. 158–166) a jeho další, rovněž netištěnou recenzi téže příručky (s. 167–172). Tyto dokumenty ovšem významně doplňují naše poznání o vnější Otrubově účasti na příručce, jež shrnuje dosud platné principy ediční praxe. O to více můžeme litovat, že komentátoři neshromáždili dostatek informací o jejich dosahu či provenienci. Nedožíváme se tak, zda byly Otrubovy návrhy obsažené v lektorském posudku nějak reflektovány ve finálním knižním vydání *Editora a textu* (jehož reedice z roku 2006 jsou vydavatelé posuzovaného svazku rovněž původci), ani to, kdy a pro jaké periodikum byla psána druhá recenze — i kdyby scházející údaje bylo možné určit jenom spekulativně, byly by nesporně užitečné alespoň na rovině hypotéz. Nepochybují také, že editoři vzájemně srovnávali texty obou zmíněných recenzí na *Editora a text*, ale opomněli zveřejnit výsledky tohoto srovnání, zaznamenat posuny v argumentaci apod. Schází tak interpretační nadhled,

který by reflektoval studium vydávaných textů a pomohl odstranit nedostatky v „pevných“ faktech. Tím však samozřejmě nemá být popřena skutečnost, že samo vydání neznámých dokumentů je důležitý počín.

Bylo by možné položku po položce probrat celý obsah komentované edice, avšak pro potřeby této recenze se mi to, zvláště u textů už dříve vydaných, jeví jako neúčelné. K novinkám svazku, uveřejněným poprvé z Otrubovy pozůstalosti, dále patří zejména strojopisný podklad pro přednášku „Epistolografie jako záležitost textologická a ediční. První obhlédnutí problematiky“ (s. 121–129), proslovenou roku 1990. Autor se zde soustřeďuje na základní teoretické problémy vydávání korespondence, jako jsou povaha dopisu-předmětu a dopisu-textu nebo proměna intence dopisu s aktem jeho zveřejnění, jehož důsledkem je zabstrahování původně konkrétního adresáta, a doplňuje praktické pokyny k možnostem vydávání korespondence a k uspořádání komentářů. Částečně podobný výkladový charakter má i rovněž z rukopisu tištěná stať „Postup editorovy práce při přípravě kritického vydání odborného textu“ (s. 131–135). K té je pak v komentářích — zjevně bez jiné než pouze volné tematické souvislosti (!) — připojen ještě rukopisný referát (s. 193–198) posuzující pracovní podobu šestnáctého svazku (tištěného časově jako první) Masarykových spisů *Juvenile. Studie a stati 1876–1881* (1993), v němž Otruba předkládá též návrhy pro způsob budoucího edičního uspořádání celku těchto spisů. V popsané skupině Otrubou samým netištěných textů, jež se ve svazku objevují, lze vysledovat patrnou snahu o taxonomické vymezování, o reglementaci ediční praxe a současně i autorovu důvěru ve zřejmý perlokuční potenciál takto podávaných pokynů. Jsou psány z pozice autority nesmlouvavě určující pravidla, tedy tónem, jemuž dnes odvykáme — někdy ovšem i ke své škodě.

Pokud jde o výběr textů k vydání, posuzovaný svazek shrnuje víceméně vše podstatné, co k textologické problematice z pera Mojžíra Otruby vzniklo, a rozšiřuje nadto běžné poznání o několik dosud nezveřejněných prací. Výjimkou jsou z pochopitelných důvodů samotné ediční poznámky, tedy texty soustředěné k „praktické“ textologii a nepřesahující po teoretické stránce obvykle význam svazku, v němž vyšly. Z této oblasti tak postrádám snad jen jedinou práci, která zde mohla být podle mého názoru alespoň zčásti otištěna, totiž bilanci vydávání Tylových spisů v Knižově klasiku, obsaženou v komentáři k jejich poslednímu svazku (sv. 16, *Paralipomena — Korespondence* [1989], zejména pasáž na s. 456–459), kde se koncizně a informativně pojednává o historii vydávání těchto spisů včetně jejich — bohužel mizivého — ohlasu u veřejnosti.

Vlastní příprava vydávaných Otrubových textů byla pečlivá, editorům zde nelze takřka nic vytknout. Domnívám se pouze, že vztažné zájmeno ve formulaci „v textové podobě, *jejíž* výchozím textem je příslušná část třetího vydání“ (s. 68, 175) zasloužilo emendaci na *jejímž*. V rozsáhlých poznámkách

k jednotlivým textům (s. 141–198) evidují jen zcela zanedbatelná formální pochybení (nenáležitě dělení *SN-KLHU*, s. 174, apod.). Ojediněle se však do nich přece jen vloudil také věcný omyl — i když nepočítám běžnou chybu v uvedení vročení (1970 místo 1870) na s. 152, lze stěžít ponechat bez povšimnutí místo na s. 192, kde má být „*ing.* Janem Hanušem“ zjevně míněn *Ign[ác]* Jan Hanuš.

Nedostatek pozornosti bohužel editoři věnovali krátkému doslovu (s. 137–140), jehož podoba naznačuje, že vznikl narychlo, snad ke konci přípravy svazku. Nejenže měl pojmut přinejmenším část obecně výkladových vysvětlivek, jež takto zůstávají roztroušeny v poznámkách k jednotlivým textům, a v ideálním případě též interpretovat vydávané Otrubovy práce (byť i jen ve výběru), ale také po formální a stylistické stránce se v něm na ploše necelých čtyř stran objevuje nebývalá řada lapsů, způsobených zřejmě redakční nepozorností či spěchem. Mimo relativně běžné chyby („ve více jak třech stech vydáních“ [s. 139]; dal [...] rozměr, jenž domácí textologie dosahuje jen zřídka“ [s. 140]) tu lze nalézt i do očí bijící anakolut („Ve své první edici [...] bylo cílem“ [s. 138]). Takové jevy ovšem svazek zbytečně poškozují.

Vcelku přesto pokládám posuzovaný soubor textologických prací Mojžíra Otruby nejen za kvalitně vydaný (o odborných kompetencích editorů nepochybují), ale především v něm spatřuji užitečný počín pro dnešní literární vědu, neboť se domnívám, že soustavné promýšlení metodiky vydávání textů by mělo patřit k jejím prvořadým zájmům. Ediční řada Varianty, nyní už tradičně distribuovaná ve vkusné obálce a grafické úpravě Markéty Jelenové, také tímto svazkem obstojí i v mezinárodním srovnání.

Michal Charypar

KRONIKA A GLOSÝ

Konference Proměny české kramářské písně — média, tradice, kontexty

„Jsem překvapený, kolik vědců se v České republice věnuje kramářským písním. V Polsku to jsou tak čtyři badatelé, z toho tři jsou tady na konferenci,“ prohlásil přední polský znalec této oblasti Piotr Grochowski během neformálního rozhovoru během kávové přestávky mezinárodní konference Proměny české kramářské písně — média, tradice, kontexty. Akce, jež se uskutečnila ve dnech 12.–13. září 2019, byla organizována v rámci projektu NAKI II Kramářské písně v brněnských historických fondech. Projekt probíhá od března 2018 do prosince 2022, podílí se na něm obě bohemistická pracoviště Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Moravská zemská knihovna, Moravské zemské muzeum a Etnologický ústav Akademie věd České republiky.

Jeho hlavní ambicí je přispět k uchování, odborné evidenci, prezentaci a zpřístupnění kramářských písní. Zaměřuje se zejména na brněnské fondy (Moravská zemská knihovna v Brně, brněnské pracoviště Etnologického ústavu AV ČR a Etnografický ústav Moravského zemského muzea), což představuje cca 45 000 kramářských písní z období 17.–19. století.

V rámci projektu probíhá katalogizace písní, pro kterou se připravuje nová metodika tvorby bibliografických záznamů kramářských písní, tu pak budou moci využít i další instituce. Pro veřejnost se chystají dvě výstavy (světské kramářské písně, duchovní kramářské písně) z fondů brněnských institucí. Bude také vytvořena specializovaná mapa, která představí regionálně-geografický původ sbírek. Dalšími výstupy projektu jsou čtyři odborné interdisciplinární monografie. V únoru 2019 proběhl workshop, na němž byly představeny dílčí výsledky práce celého týmu.

Díky tomu, že jsou do projektu zapojeni badatelé různých specializací (lingvisté, literární vědci, etnomuzikologové, etnologové, pracovníci knihoven a muzeí), může projektový tým prezentovat kramářské písně komplexně, s ohledem na jejich textovou, hudební i vizuální stránku. Kramářské písně jsou v tomto pojetí chápány jako jedinečné památky, jejichž prostřednictvím je možné přispět k pochopení dobové mentality a také porozumět kontinuitě spisovného jazyka mezi dobou barokní a dobou formování novodobého národa.

Konference byla určena českým i zahraničním odborníkům, kteří se

zabývají kramářskou písní, zejména knihovědcům, literárním vědcům, lingvistům, muzikologům, etnologům a kulturním antropologům, historikům, historikům umění či muzejním pracovníkům. Jednacími jazyky byla angličtina, němčina a čeština.

Jako pozvaní hosté vystoupili **Patricia Fumertonová** (English Department at the University of California, Santa Barbara, USA), **Piotr Grochowski** (Zakład Antropologii Kultury, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polsko), **Peter Ruščin** (Ústav etnológie a sociálnej antropológie Slovenskej akadémie vied, Slovensko), **Tobias Widmaier** (Zentrum für populäre Kultur und Musik, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Německo) a **Jan Malura** (Katedra české literatury a literární vědy, Ostravská univerzita). Ačkoli byla konference zaměřena na českou kramářskou píseň, záměrně přilákala i zahraniční odborníky, tak bylo možno postihnout širší kontext tohoto fenoménu.

Patricia Fumertonová zmínila možnosti a výzvy, jimž čelí vědci při tvorbě digitálního archivu starších kramářských písní. Na příkladu *English Broadside Ballad Archive*, jehož je ředitelkou (<https://ebba.english.ucs.edu>), ukázala, jak je možné digitálně přetvořit starou, multimediální zkušenost starých kramářských písní (v nichž spoluúčinkuje text, umění, hudba a kultura), do situace tady a teď. Přiblížila také některé digitální inovace (např. *Intertopic Distance Map*, *Word Frequency Cloud*), které její tým vytvořil, aby převedl mnohostranné

rysy kramářských písní do současné kultury a zpřístupnil je pokročilé mezooborové vědě.

Piotr Grochowski představil přehledově polské kramářské písně. Úvodem zmínil terminologické problémy a současný stav výzkumu, poté se věnoval distribuci a produkci písňových letáků na polském trhu, zmínil hlavní typy a témata polských kramářských písní. Polská produkce je v mnohých ohledech podobná české, polské kramářské tisky jsou ale spíše mladší, z 19. a 20. století, protože tiskárny zabývající se kramářskými tisky zde vznikaly později. Polským kramářským písním se věnoval i příspěvek **Natalie a Piotra Wawrzkiwiczových**, kteří promluvili o své sběratelské činnosti a katalogu kramářských písní, jež společně vytváří. O vztazích mezi českými a polskými mariánskými písněmi hovořila také **Monika Szturcová**.

Tobias Widmaier popsal sbírku písňových letáků, která se nachází v Zentrum für populäre Kultur und Musik (Freiburg) a čítá přes 15 000 tisků. Na konkrétních písních přiblížil fungování elektronických databází (*Historisch-kritisches Liederlexikon*, www.liederlexikon.de, www.vd-lied.de). Peter Ruščin vystoupil s příspěvkem „Geistliche Lieder der tschechischen Jahrmarktsdrucke in den slowakischen handschriftlichen Kantionalen des 18. Jahrhunderts“. Vrchol přejímání českých kramářských tisků do slovenských rukopisných kancionálů nastal dle Ruščina na přelomu 18. a 19. století. Klíčovou roli při šíření českých kramářských

písní na území dnešního Slovenska sehrála tiskárna Škarniclů ve Skalici. Melodie písní v jednotlivých rukopisných slovenských kancionálech procházely vývojem (od melodií vrcholného baroka přes manýristické prvky pozdního baroka až po symetrickou melodiku raného klasicismu).

Počátkům české kramářské písně se věnoval příspěvek **Jana Malury**. Vznik kramářské písně byl podle něj silně ovlivněn letákovým zpravodajstvím, které začalo ve větší míře vycházet v době pozdního humanismu. Již v období pozdního humanismu nesly tyto písně typické znaky barokních kramářských písní (jednoduchý verš a styl, smysl pro detail, závěrečné moralizování). Zatímco adresátem letákových písní byli spíše měšťané a širší veřejnost, v období baroka se kramářská píseň stává součástí populární kultury.

Do prvního dne konference byly zařazeny příspěvky věnující se historii výzkumu tohoto fenoménu, terminologii a bibliografii (**Michaela Soleiman pour Hashemi**, **Štěpánka Běhalová**, **Kateřina Smyčková**). **Jakub Ivánek** upozornil na problémy spojené s užíváním termínu *broadside ballad*, jelikož kramářské písně nejsou ani *broadside*, ani *ballad*. Zmínil také důležitý fakt, že kramářskou píseň nelze chápat jako žánrovou kategorii. V jazykovědné sekci zazněly prezentace **Pavla Koska** a **Veroniky Bromové**, **Radka Čecha** a **Jana Mačutka**, **Aleny Andrlové Fidlerové** a **Dmitrije Timofejeva**, **Olgy Navrátilové** a **Jany Pleskalové** analyzující

ortografii i jazyk kramářských tisků, převážně z 17. a 18. století.

V druhém dni konference vystoupili pracovníci Knihovny národního muzea a Moravské zemské knihovny (**Iva Bydžovská**, **Jiří Dufka**, **Hana Glombová** a **Romana Macháčková**), spravující největší sbírky kramářských písní v Česku, kteří představili své fondy, popsali proces katalogizace a materialitu kramářských tisků.

Následovaly příspěvky etnologické (**Maciej Mętrak** promluvil o podobách ďábla v českých kramářských tiscích, **Markéta Skořepová** představila poutní místa na Pelhřimovsku ve světle kramářských písní) a muzikologické (**Tomáš Slavický** a **Věra Frolcová**), které se věnovaly otázkám rekonstrukce nápěvů kramářských písní, jejich recepce a ústní tradici, **František Malý** přiblížil specifika poutnických písní v kontextu české a moravské hymnografie).

V posledním dni konference zazněly příspěvky zabývající se světskou kramářskou písní z hlediska etnologického, historického (**Jana Poláková** se věnovala tradici konkrétního zločinu reflektovaného kramářskou písní, **Petr Janeček** se zabýval písněmi o „králi Maroka“ a vztahu mezi orální a populární kulturou) i literárního (**Hana Bočková**, **Andrea Vítová**, **Marie Hanzelková**). Pozornost vzbudil příspěvek **Kateřiny Březinové**, která referovala o *cordelu*, vzdáleném příbuzném kramářské písně, jež je v Brazílii velmi populární i v současnosti. Katalogizací a sběratelstvím se zabývali **Piotr Wawrzekiewicz** a **Natalia**

Wawrzekiewicz, Jan Kvapil a Jan Andrlé.

Součástí konference byly i doprovodné akce. Na zahájení zazpívali **Magdaléna Říčanová, Luděk a Jan Bětákov** tři kramářské písně. Jejich působivost zpochybnila rozšířený a tradiční názor, že kramářské písně jsou útvary umělecky nepříliš kvalitní. Na večerním koncertě vystoupil mužský sbor **Ženáci z Bošovic** spolu s tamními dětmi. Pod vedením **Vladimíra Maňase** představili zejména výběr z tzv. posvátných písní nejstarší sbírky moravských lidových písní,

sesbíraných v první polovině 19. století knězem Františkem Sušilem. Během večerního programu zazpívali i polští hosté, Natalia a Piotr Wawrzekiewicz (skupina Pieśni za grosze).

Prezentace ke konferenčním příspěvkům si můžete prohlédnout na webových stránkách (<https://www.phil.muni.cz/kramarskepisne/program>), u většiny přednášejících jsou ke zhlédnutí i videozáznamy jejich vystoupení, naleznete zde i nahrávky hudebních vystoupení a fotografie.

Marie Hanzelková

O marxismu, medievistice a dějinách myšlení

Dne 25. října 2019 se v Praze uskutečnil česko-polský workshop „Marxismus a medievistika: společné osudy“. Hlavním organizátorem jednodenní akce, podpořené programem Strategie AV2I, bylo Centrum medievistických studií. V úloze spolupořadatelů figurovaly další dvě instituce: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Historický ústav Varšavské univerzity (Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego). Zhruba tucet badatelek a badatelů se sešlo, aby představilo a prodiskutovalo vztah marxismu a medievistiky, především pak marxistické koncepce a individuální přístupy marxistických badatelů ke studiu středověkého materiálu.

Už ve slovním spojení, které tvoří název workshopu, můžeme zaznamenat jisté napětí. Vede nás logicky k otázce, nakolik společné osudy marxismus a medievistika vůbec mají

nebo mohly (či mohou) mít. Co se oněmi „společnými osudy“ vlastně míní — jsou to vnější politicko-spoločenské okolnosti, které přivedly marxismus a medievistiku k sobě, nebo jsou to souvislosti takřikající vnitřní, striktně vědecké? Přidržíme-li se vědecké roviny tázání, nelze přejít fakt, že marxismus vznikl jako analýza, interpretace a systematická kritika moderní společnosti, již Marx nazýval společností kapitálu (kapitalismem), kdežto medievisté zkoumají povahu a strukturu společnosti předmoderní. Nepřinášejí tedy aplikace marxistických přístupů na předmoderní kontext trvalé problémy a komplikace, které oslabují sám poznávací přínos marxismu na nemalém úseku historické vědy?

Zaměření prvních dvou příspěvků bylo metahistorické. Oba řečníci se věnovali marxistické historiografii

a marxistickému historickému myšlení po roce 1945. Polský historik **Rafał Stobiecki** (Lodžská univerzita) ve svém referátu „Marxistická historiografie v Polsku. Úvod“ („Historiografia marksistowska w Polsce. Wprowadzenie“) sice zmínil vnější, politickoideologické předpoklady a nástroje prosazování marxistického názoru, který v historiografii poválečného období nakonec — stejně jako v Československu — dominoval, ovšem položil si také otázku týkající se jeho nesporné intelektuální atraktivitu. Marxistické pojetí dějin se opíralo o historiozofickou koncepci, která specializovanému výzkumu poskytovala jednotící perspektivu v podobě teleologického metanarativu o společenském pokroku a lidské emancipaci.

V tom se polská historiografie a polské historické myšlení poválečného období podstatně neodlišovalo od českého kontextu, jímž se zabýval druhý referující, **Vítězslav Sommer** (ÚSD AV ČR). Jeho vystoupení „Historiografie a československé marxistické myšlení po roce 1948“ charakterizovala zřetelná míra skepse, pokud jde existenci domácí tradice marxistické metodologie v historické vědě. Česká poválečná historiografie užívala marxismus především jako politický jazyk. Neexistuje kupříkladu metodologická tradice marxistické analýzy socialismu. To nejnosnější podle Sommera vzniklo paradoxně mimo oblast dějepisectví, v právní vědě (zde Sommer připomněl pozapomenutou debatu z poloviny padesátých let o vztahu revoluce a státu,

do níž zasáhli mj. Zdeněk Mlynář či Zdeněk Jičínský) a v sociologii (šlo zejména o tým Radovana Richty a koncepci vědecko-technické revoluce). V 70. a 80. letech už marxismus nedokázal přesvědčivě reagovat na proměny sociální skutečnosti, což podlamovalo jeho vědeckou relevanci.

Vzhledem ke svému badatelskému zaměření se ve své poznámce nebudu podrobněji zabývat ostatními příspěvky, k čemuž se necítím být kompetentní. Pouze vyzdvihnu trojici motivů, které považuji za důležité a inspirativní i pro literární vědu, resp. pro historika literárněvědného myšlení. Prvním motivem je vztah umění a skutečnosti, který reflektoval **Jiří Macháček** (ÚDU AV ČR/FHS UK) v referátu „Marxistické dějiny umění a ikonologie“. Přímochařost, s jakou byla v marxistické ikonologii (jmenovitě v dílech Václava Stejskala a Rudolfa Chadraby) hledána souvislost mezi znakovou strukturou díla a strukturou skutečnosti „před“ uměleckým znakem, je typická pro stalinskou koncepci socialistického realismu. Toto pojetí referenčního vztahu se z pohledu sémiotiky může jevit jako redukcionistické, nicméně odpovídá pojetí díla jako odrazu. Teorii odrazu však Macháček ve svém vystoupení nezmínil, čímž nepřímou upozornil na potřebnost tento aspekt marxistické vědy o umění a literatuře znovu důkladně zkoumat — chceme-li se zabývat marxistickým myšlením a marxistickou teorií umění a literatury, nepodléhat přitom zjednodušujícím

výkladům a naopak odhalovat zjednodušení dobová.

Druhý motiv představuje otázka marxismu a kulturních specifik jedinečného národního kontextu. **Jitka Komendová** (FF UP) ve svém vystoupení „Marxismus a kulturní dějiny středověké Rusi“ sledovala texty ruského medievisty D. S. Lichačova v průsečíku hledisek: hlediska diskurzivního (ve starších Lichačovových textech se prolíná stalinská verze marxismu-leninismu s diskurzem ruské národní historiografie 19. století) a diachronního (u Lichačova jsme svědky toho, že relativní nejasnost užívaných marxistických kategorií umožnila autorův přesun k marxistické heterodoxii a posléze k nemarxistickému stanovisku). Fenomén prolínání diskurzů v marxistických textech není ničím vzácným — tak můžeme v literárněhistorických formulacích českého poúnorového marxismu rozeznat diskurz katedrového pozitivismu, stalinské verze marxismu-leninismu a reziduálního strukturalismu. Jedná se o obecný jev: metodologie jsou vždy formulovány a aplikovány na vsudypřítomném kulturním a politickoideologickém pozadí, jež je v různé míře autorem či autory reflektováno, přijímáno, odvrhováno, „přepisováno“ nebo pragmaticky využíváno.

Konečně třetím motivem je problematika vztahu individuálních marxistických koncepcí a marxistické vědy jako celku, její povahy a jejího vývoje. Hlavní organizátor akce **Martin Nodl** (CMS) v referátu „Husitství jako raně buržoazní revo-

luce“ ukázal, s jakými obtížemi bylo Kalivodovo pojetí husitství jako raněburžoazní revoluce recipováno — odmítáno bylo zejména ze strany Josefa Macka a badatelů z tehdejší NDR (kteří vycházeli z Engelsovy interpretace selské války). Nodlův příspěvek lze vnímat jako případovou studii dokládající rozpor mezi originalitou filozofického díla a jeho relativně malým intelektuálním vlivem. Dějiny marxismu — podobně jako dějiny jakéhokoli jiného myšlenkového směru — zkrátka není možné ztotožňovat s prostým souhrnem individuálních myšlenkových výkonů. Při jejich studiu je žádoucí jistá míra „sociologizace“, tj. zohlednění i mimovědeckých faktorů, jako je logika fungování institucí, význam symbolického kapitálu apod. (Poúnorový vliv Mukařovského prací nebyl dán jejich teoretickou průbojností, ale faktem, že jejich autor byl — bourdieuovskými vyjádřeno — držitelem „symbolického žezla“, tj. zaštitěn institucionálními funkcemi.)

V několika příspěvcích se projevila pojmová rozkolísanost. Běžně — a nejvíce samozřejmě v následných diskuzích — zaznívaly výrazy jako *dogmatismus*, *marxismus-leninismus* či *stalinismus* bez přesnějšího sémantického určení, nezářídka synonymicky. Docházelo tak k nejasnostem a konfúzím, v jejichž důsledku se hranice mezi „marxistickým“ a „ještě marxistickým“ na jedné straně a „už ne marxistickým“ a „nemarxistickým“ na straně druhé nepřehledně a v podstatě nahodile posouvaly. Například: je stalinská verze marxismu-lenini-

smu „ještě“ marxismem, nebo „už“ jím není? Domnívám se, že jádrem naznačených potíží je nereflektovaný normativismus: apriorní představa o tom, co marxismus je a co není, přičemž tato představa není leckdy ani artikulována — zůstává jen v rovině vykladačské implikace. Řešením by jistě nebylo nahrazení individuálního neartikulovaného (nereflektovaného) normativismu kolektivním normativismem — jasně vysloveným a závazně sdíleným. Jde mi prostě jen o pozornější určování pojmů, s nimiž se v dané situaci operuje. Určování pojmů je přitom vhodné chápat jako nedokonavý proces otevřený námitkám, dalšímu zpřesňování nebo i zdůvodněnému odmítnutí.

Kromě esencialistické otázky „co je marxismus?“ se v průběhu jednání navracela představa „dvojího“ marxismu, patrná zvláště během srovnávání marxismu, k němuž se hlásily tzv. socialistické společnosti, a marxismu na západ od českých (československých) a polských hranic. Jinými slovy, jedná se o kontrast — leckdy nadmíru výrazný — mezi marxismem jakožto kritikou kapitalistické společnosti a marxismem jakožto legitimizačním diskurzem společnosti socialistické. Domnívám se, že metafora „rozdvojení“ souvisí se samým epistemologickým základem marxismu. V *Tezích o Feuerbachovi*

Marx přehodnocuje dosavadní funkci filozofie: už nemá být autonomní kontemplací, nýbrž má se podílet na změně světa. Radikalita výroku, která vede k paradoxu o naplnění funkce filozofie v okamžiku její vlastní likvidace (podobně jako proletariát sebezrušením osvobodí lidstvo, ne pouze sebe jako třídu), vytvořila past. Dochází k „rozdvojení“ marxismu na kritický a legitimizační diskurz. Filozofie, která chce měnit svět, je jak kritikou „starého“, ještě nezměněného světa, tak i legitimizací této změny a „nového“ světa. Filozofie, která chce měnit svět, je kritikou, jejíž kritika se zastavuje u předpokladu, že filozofie zná řešení nebo že k němu může zásadně přispět, a tím se stává služebnicí kýžené změny.

Zde se však už pohybujeme na příliš obecné úrovni dějin myšlení (s nimiž se ovšem výše vzpomenuuté dějiny literárněvědného myšlení prostupují), kterou by bylo třeba podložit konkrétním výzkumem na širokém a dosud málo zoraném poli dějin (českého) marxistického uvažování — nejen historického a filozofického, ale i literárněvědného. Česko-polský workshop o marxismu a medievistice byl v tomto ohledu silným podnětem.

Roman Kanda

INFORMATORIUM

Z PŘÍRŮSTKŮ BIBLIOGRAFICKÉ DATABÁZE VÝZKUMNÉ INFRASTRUKTURY ČESKÁ
LITERÁRNÍ BIBLIOGRAFIE (ÚČL AV ČR) ZA PROSINEC 2019 AŽ LEDEN 2020

ADÁMEK, Petr: V zemi Ladislava Klímy. *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 2018, č. 2, s. 61–65. ■ Portrét filozofa a spisovatele L. Klímy u příležitosti 140. výročí jeho narození a 90. výročí jeho úmrtí.

AGAPOVA, Anna: Nejlepší způsob pomalého čtení je překlad: rozhovor s Annou Agapovovou vedla Olga Pavlova. *Plav* 15, 2019, č. 8, s. 47–48. ■ Rozhovor s ruskou bohemistkou a překladatelkou české literatury o překladu hovorové češtiny a o překladu díla Jaroslava Haška.

BAKEWELL, Sarah: **V existencialistické kavárně**. Přeložil Tomáš Kačer. Brno: Host, 2019. 403 stran. ■ Publikace představuje životní osudy evropských existencialistických filozofů, spisovatelů a dramatiků; zmíněn mj. Jan Patočka.

DAY, Barbara: **Trial by theatre: reports on Czech drama**. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019. 320 stran: ilustrace, portréty, faksimile. (Dramatica) ■ Soubor studií zabývajících se historií českého divadla jako politického nástroje a jeho evokativním jazykem složeným z alegorií, narážek, juxtapozic a slovních her; mapováno je období od národního obrození až po úlohu divadla, kterou sehrálo v českých dějinách v roce 1989.

DOLEŽALOVÁ, Eva: Tři Janové v šesti staletích. *Moderní divadlo* 14, 2019/2020, č. 3, leden/únor 2020, s. 6–7. ■ Článek o J. Husovi, J. Žiž-

kovi a J. Roháčovi z Dubé a proměnách jejich reflexe od 15. století do současnosti.

DVOŘÁČEK, František: Básník Ladislav Novák, tvůrce experimentální poezie. *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 2019, č. 2, s. 47–58. ■ Medailon básníka L. Nováka; připojen rozhovor o literárních vlivech z Vysočiny, o jeho vztahu ke Staré Říši a literární tvorbě.

DVOŘÁČEK, František: Ota Janeček — malíř, který rozuměl básníkům. *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 2019, č. 1, s. 1–7. ■ Komentovaná korespondence výtvarníka a vydavatele bibliofilských tisků O. Janečka, zdůrazněn je jeho vztah k české poezii.

ENGLIŠOVÁ, Sára — TISOVÁ, Kateřina: Fastfood poetry aneb Co si (ne)vzít z poezie na Instagramu. *Lógr* 9, 2019, č. 32, léto, s. 55–59. ■ Článek o instagramové poezii (instapoezii).

ERHART, Gustav: Fatální prohra vítězky Pihertové. *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 2018, č. 2, s. 65–74. ■ Rozsáhlý portrét literární historičky Ludmily V. Pihertové, která se věnovala mj. dílu Julia Zeyera, Stefana George, Jiřího Karáska ze Lvovic a Arnošta Procházky.

FIALA, Daniel: Jeden proti sedmdesáti pěti tisícům. Ptal se Jakub Pavlovský. *Lógr* 9, 2019, č. 32, léto, s. 50–54. ■ Rozhovor se zakladatelem Databáze knih (www.databazeknih.cz).

GRABIŇSKI, Tomasz: Hrabala u nás překládal téměř každý: rozhovor

- s Tomaszem Grabińským vedla Olga Pavlova. *Plav* 15, 2019, č. 10, s. 59–60. ■ Rozhovor o polských překladech z češtiny.
- HÁJÍČEK, Jiří: Síť knihoven je protiváha sítě internetové: rozhovor s přeškoleným introvertem Jiřím Hájíčkem. *Ptal se Jakub Pavlovský. Lógr* 9, 2019, č. 33, podzim, s. 35–38. ■ Rozhovor o komunikaci se čtenáři, nepřítomnosti na sociálních sítích a propagaci knih.
- HLAVÁČKOVÁ, Martina: **Opočeňák z Pohoří: příběh Miloně Čepelky a jeho rodiště.** Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019. 121 stran, 13 nečíslovaných stran obrazových příloh. ■ Biografie spisovatele a herce Divadla Jára Cimrmana sepsaná na základě rozhovorů.
- HOLAN, Vladimír: **Umlkám do čekání: korespondence Vladimíra Holana.** Ed. Martin Dvořák. Praha: Akropolis, 2019. 343 stran: ilustrace, portréty, faksimile. ■ Soubor korespondence zahrnuje dopisy s osobnostmi českého kulturního a literárního života 20. století a soustřeďuje se na výběr těch z nich, jejichž dominantou jsou okolnosti Holanova díla a jeho vydávání.
- Hranice smíchu: komika a vážnost ve středověké Evropě.** Edd. Vojtěch Bažant, Martin Šorm. Praha: NLN, 2019. 449 stran. ■ Kolektivní monografie je věnována problematice vztahu komiky a vážnosti ve středověké Evropě (včetně našich zemí); mj. v literárních dílech.
- HRDINOVÁ, Radmila: Zemřela Madla Vaculíková. *Právo* 30, 2020, č. 15, 18. I., s. 4. ■ Nekrolog.
- JACKOVÁ, Magdaléna: Jest krygsman a jest v něm srdce jako džber aneb Známa neznámá hra o Samsonovi. *Divadelní revue* 30, 2019, č. 2, s. 37–48. ■ Studie se zabývá bohemikálním biblickým dramatem *Historia duchovní o Samsonovi*.
- JAREŠ, Michal: Literatura musí být nekorektní: s Michalem Jarešem o populáru, lovračích a sběvcích. [Rozmlouval] Martin Lukáš; foto Michael Wögerbauer. *A2* 15, 2019, č. 25, 4. I2., s. 6–7. ■ Rozhovor.
- JIROUS, Ivan Martin: **Magorova oáza.** Ed. Adéla Petruželková. Praha: Torst, 2019. 112 stran. ■ Soubor textů a rozhovorů od období normalizace až po popřevratovou dobu.
- Josef Honys: vzpomínky na malíře a básníka.** Hana Nováková (ed.), Daniela Radecký. Havlíčkův Brod: Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, 2019. 202 stran. ■ Katalog k výstavě „Josef Honys 1919–1969“ (Havlíčkův Brod, 2019) s úvodní vzpomínkově-kontextualizační částí věnovanou kromě výtvarné též jeho básnické tvorbě a jejich průnikům.
- JOSEK, Jiří: **Na cestě k Shakespearevi: (překladatelské reflexe).** Editorka Zuzana Josková. Praha: KANT — Karel Kerlický pro AMU, 2019. 201 stran. (Disk. Malá řada; svazek 19) ■ Studie se zabývá základními problémovými okruhy spojenými s překládáním Shakespeareova díla na příkladech vlastní autorovy překladatelské práce a s přihlédnutím k jiným překladům; podstatnou část studie tvoří autorova habilitační práce.
- JUSTOŇ, Zdeněk: Josef Čapek aneb O negramotných básnících. *Uni* 30, 2020, č. 1, 2. I., s. 40–43. ■ Článek o umění lidovém, přírodním a primitivním se zaměřuje na knihu J. Čapka *Umění přírodních národů*.
- KALAC, Petr: „Zapomenutý“ básník a martinista Bohuslav Knoesl. *Logos* 2018, s. 94–98. ■ Článek o životě a díle básníka B. Knoesla a jeho činnosti v rámci hnutí martinismu.

- KANDA, Roman: Cílem je totální humanismus: nad dílem Roberta Kalivody. *A2* 16, 2020, č. 1, 2. I., s. 18–19. ■ Esej o marxistickém filozofovi a historikovi, o jeho uvažování o středověkém myšlení, české reformaci a o českém avantgardním umění.
- KLIMT, Vojtěch: Poddát se nemíním: příběh knihtiskařů Krylových. *Uni* 30, 2020, č. 1, 2. I., s. 33–35. ■ Ukázka z knihy *Poddát se nemíním*.
- KLUSÁK, Pavel: Zazpívejme si jeho jméno a adresu: k poetice a osudům masové a budovatelské písně v Československu 1945–1955. *Host* 35, 2019, č. 8, 8. 10., s. [90]–95. ■ Pokračovací studie z čísla 2019/7.
- KOMÁREK, Stanislav: Svět jako mandala: krásný, infernální, nestálý: se Stanislavem Komárkem o mutantech, zvířatech a lidech. Ptala se Eva Klíčová; fotografie David Konečný. *Host* 35, 2019, č. 8, 8. 10., s. [8]–17. ■ Rozhovor.
- KORITENSKÁ, Pavla: Spisovatel Ignát Herrmann aneb dlouhá cesta z Chotěboře přes Hradec Králové do Prahy. *Havlíčkobrodsko* 33, 2019, s. 103–135. ■ Studie o životě a díle I. Herrmanna, autorka se zmiňuje též o divadelních a filmových adaptacích jeho děl.
- KOSÁKOVÁ, Hana: **Podoby skazu: k jedné linii moderní prozaické tvorby.** Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019. 234 stran. (Mnemosyne; 21. svazek) ■ Monografie.
- KOŠNAROVÁ, Veronika: **Variace na hlásku m: úvahy nad texty Věry Linhartové.** Praha: Torst, 2019. 293 stran, xvi stran obrazových příloh: ilustrace (převážně barevné); 24 cm. ■ Monografie se věnuje dílu spisovatelky Věry Linhartové, pojednává mj. o motivice jejích textů a vlivu orientálních inspirací a výtvarného umění na její dílo.
- KRAFLOVÁ, Hana: Souputníci z Čáslavi. *Milíř* 20, 2018, s. 44–46. ■ Článek o vztahu Jiřího Mahena a Rudolfa Těšnohlídka.
- KROČILOVÁ, Markéta: **Žánrová podoba básnické tvorby Františka Hrubína a Viléma Závady v šedesátých letech 20. století: autoreferát disertační práce.** Ostrava: Ostravská univerzita — Filozofická fakulta, 2019. 28 stran. ■
- Kronika obce Kačice 1932–1939.** Ed. Lukáš M. Vytlačil. Praha: Togga, 2019. 115 stran. ■ Komentovaná edice kačické obecní kroniky vedené kronikářem Antonínem Petrářkem v letech 1932–1939.
- KRUTÍLKOVÁ, Hana: Měšťanské ženy a gender: ke konceptu feminity na příkladu Moravské orlice (1863–1872). *Vlastivědný věstník moravský* 70, 2018, č. 4, s. 317–330. ■ Studie.
- KUPKOVÁ, Ivana — FIŠER, Zbyněk a kol.: **Jiří Levý: zakladatel československé translologie.** Brno: Masarykova univerzita, 2019. 131 stran. ■ Kolektivní československá monografie přináší pohled na dílčí aspekty literární vědy, především v oblasti translologie, přičemž navazuje na práci J. Levého.
- LACINA, Jan: Krajiny Jiřího Mahena. VI., Vysočina. *Milíř* 20, 2018, s. 32–37. ■ Článek se věnuje vztahu J. Mahena k Vysočině.
- LADMAN, Petr: Martin Dyrynk, čestný předseda: 6. srpna 1941 — 29. června 2019. *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 2019, č. 2, s. 45–46. ■ Nekrolog.
- LAURIN, Arne: **Dopisy.** Ed. Michal Topor. Praha: Institut pro studium literatury, 2019. 851 stran; 22 cm. ■ Publikace představuje výběr dopisů A. Laurina, vlastním jménem Arnošta Lustiga, a je komplementem

- k monografii *Arne Laurin (1889–1945). Portrét novináře*.
- LEŠKA, Rudolf: Umělecký artefakt, dobrá investice. Objevte bibliofilie. Ptala se Šárka Sokolová. *Lógr* 9, 2019, č. 34, zima, s. 70–74. ■ Rozhovor se spolumajitelem nakladatelství Teapot, které se specializuje na bibliofilská vydání knih; zejm. o procesu výroby bibliofilie.
- LIŠKOVÁ, Anna: „Toto dílo nemůžeme nevydat“: (rozhovor Jana Šulce s Annou Liškovou o jejím otci, spisovateli Eugenu Liškovi). [Rozmlouval] Jan Šulc. *Souvislosti* 30, 2019, č. 3, 5. 12., s. 39–46. ■ Rozhovor.
- MANDOVÁ, Lenka: **Od Panenství k Divokému západu: doba, život a dílo Marie Majerové**. Praha: H & H, 2019. 175 stran, 16 nečíslovaných stran obrazových příloh. ■ Biografie.
- MAREŠ, Petr: Diferencovanost češtiny a současná literatura. In: **Spisovná čeština a jazyková kultura 2018: příspěvky z mezinárodní konference konané ve dnech 18. a 19. října 2018 na Univerzitě Palackého v Olomouci = Standard Czech and Language Cultivation 2018: proceedings of the international conference held at the Palacký University in Olomouc, October 18–19, 2018**. Ed. Ondřej Bláha. Olomouc: Univerzita Palackého, 2018, s. 143–150. ■ Studie o nářečních a dalších nespisovných jazykových příznacích v prózách Jiřího Hájíčka, Michala Sýkory a Petry Dvořákové.
- MARTINEC, Pavel: Bude počítač psát romány (o románech)? *Lógr* 9, 2019, č. 32, léto, s. 80–87. ■ Studie o algoritmech generujících „umělou“ poezii zmiňuje zejm. práci Jiřího Materny; vychází z původně rozsáhlejší studie publikované v *Usta ad Albim Bohemica*.
- Meziválečná česká a slovenská žurnalistika (1918–1938)**. Jana Čenková a Jan Cebe (editoři). Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2019. 306 stran: ilustrace, portréty, faksimile. ■ Sborník.
- MICHNIK, Adam: **Podivná doba: rozhovory Adama Michnika s Václavem Havlem**. Překlad Tomáš Vrba a Eva Rysová. Praha: Paseka, 2019. 231 stran. ■ Kniha rozhovorů o demokracii a jejím budování zahrnuje období od sedmdesátých let až do posledního období Havlova života.
- NÁVRATOVÁ, Monika: V noci píšu a přes den spím: rozhovor Babylonu s Monikou Návratovou. [Rozmlouval] Petr Placák. *Babylon* 28, 2019, č. 4, 16. 12., *Literární a výtvarná příl.*, s. IV. ■ Rozhovor s básnířkou o poezii a literární tvorbě.
- NOVÁK, Arne: **Nic malého neužrší...: antologie sloupků z Lidových novin 1926–1939**. Uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámku a doslov napsal, bibliografii autorových sloupků sestavil a jmenným rejstříkem opatřil Jiří Opelík. Praha: Arsci, 2019. 310 stran. ■ Výbor ze sloupků věnovaných české historii, literatuře, kultuře a význačným osobnostem.
- NOVOTNÝ, Vladimír: Mahen v mnoha podobách. *Milř* 20, 2018, s. 3–8. ■ Článek, v němž je kladen důraz na Mahenovo impresionistické období.
- OULÍKOVÁ, Petra: **Klementinum**. Praha: Národní knihovna České republiky, 2019. 277 stran: ilustrace (převážně barevné), plány; 26 cm. ■ Monografie se zabývá stavebním vývojem celého areálu Klementina a jeho vnitřního zařízení.
- PETREK TODOROVÁ, Tereza: Karel Čapek a kaktusy. *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 2019, č. 57, s. 28–49. ■ Studie o Čapkově zájmu o kaktusy

- a kaktusářství, který se pro něj stal též literární inspirací.
- POSLEDNÍ, Petr: *Odvážná nezávislost: nad Seifertovou Písní o Viktorce. Partonyma* 8, 2019, č. 31/32, s. 57–64. ■ Studie.
- SCHIFFEROVÁ, Věra — Balík, Vojtěch: Aristotelské kořeny Komenského metafyziky. *Filosofický časopis* 67, 2019, č. 6, prosinec, s. 933–953. ■ Studie.
- SMÉKALOVÁ, Anna: Červený batoh Tadeáše Birona. *Revolver revue* 34, 2019, č. 117, zima, s. 43–46. ■ Medailon básníka Františka Kouřila, jenž užíval pseudonym T. Biron.
- Staročeská kronika Martimiani.** Editor: Štěpán Šimek. Dolní Břežany: Scriptorium, 2019. 463 stran. ■ Edice staročeské světové kroniky.
- STŘELEČ, Karel: **Paměť míst na „okrajích“ jako téma současné české prózy: autoreferát disertační práce.** Ostrava: Ostravská univerzita — Filozofická fakulta, 2019. 23 stran. ■
- STUDNIČKOVÁ, Milada: **Nebeský žebřík: pozdně středověké modlitební knihy ze sbírek Národní knihovny ČR.** Editor Jindřich Marek; autoři Milada Studničková, Kamil Boldan, Renáta Modráková. Praha: Scriptorium, 2019. 161 stran. ■ Doprovodná publikace s katalogem k výstavě rukopisných i tištěných modlitebních knih 15. a 16. století z fondů Národní knihovny.
- ŠINCLOVÁ, Soňa: Otokar Březina a jeho knihovna: k 90. výročí básníkovy úmrtí. *Vlastivědný věstník moravský* 71, 2019, č. 1, s. 3–8. ■ Studie o osudu soukromé knihovny básníka O. Březiny.
- ŠTĚPÁN, Václav: Rozhovor s divadelním a literárním historikem Václavem Štěpánem: beru to už všechno jako příběh viděný z vnějšku... [Rozmlouval] Libor Vodička. *Divadelní revue* 30, 2019, č. 2, s. 89–110. ■ Rozhovor o životě, práci v Divadelním ústavu a Ústavu pro českou literaturu, o působení v Divadelním oddělení Národního muzea, o osobnostech, s nimiž se setkával.
- URBAŇCZYK, Katarzyna: Psychologie chování psů a jejich majitelů ve fejetonu Karla Čapka *Výstava psů. Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 2019, č. 57, s. 54–57. ■ Úvaha.
- URBÁNEK, Vladimír: Listovní koleje a síť na prahu moderny: rozhovor s Vladimírem Urbánkem. [Rozmlouval] Matouš Jaluška. *Plav* 15, 2019, č. 8, s. 5–8. ■ Rozhovor o korespondenci Jana Amose Komenského a dalším svazku jeho sebraných spisů, který je korespondenci věnován.
- VAJCHR, Marek: **Neviditelný rytíř, aneb, Rozbřesk imaginace.** Praha: Revolver revue, 2019. 267 stran. (Edice Revolver revue; sv. 121) ■ Kniha esejí věnovaných převážně přínosu německy píšícího raněromantického spisovatele Josepha Schifffnera pro českou kulturu, přičemž mu připisuje rozmanitá prvenství a zasluky zvláště v oblasti obrozující se české literatury (inspiraci Schifffnerovou látkou přisuzuje mj. i Máchově skladbě *Máj*).
- VANÍČEK, Jakub: Nerozložený kruh ženských literatur. *A2* 16, 2020, č. 2, 15. 1., s. 5. ■ Článek se zabývá otázkou existence „ženské literatury“.
- VŠETIČKA, František: Valentýnská zima Oldřicha Šuleře. *Partonyma* 8, 2019, č. 31/32, s. 65–69. ■ Stať o románu O. Šuleře *Valentýnská zima*.
- WÖGERBAUER, Michael: Trattner in Böhmen. Eine misslungene Expansion? In: **Der Buchdrucker Maria Theresias: Johann Thomas Trattner (1719–1798) und sein Medienimperium.** Edd. Christoph Augustynowicz und Johannes Frimmel. Wiesbaden: Harrassowitz, 2019, s. 89–114. (Buch-

forschung: Beiträge zum Buchwesen in Österreich; Band 10) ■ Studie.
 ZABĚJKA, Ľryna Viktorivna: Překlad vždy dokáže překvapit novými věcmi, o kterých jsem dříve neuvažovala. Rozhovor vedla Olga Pavlova. *Plav* 15, 2019, č. 7, s. 47–48. ■ Rozhovor o postavení české literatury na ukrajinské literární scéně a o překladatelské práci.

ZADROBÍLKOVÁ, Zuzana: Gustav Meyrink a Martin Buber. *Logos* 2018, s. 29–33. ■ Článek o doposud málo známé korespondenci mezi G. Meyrinkem a M. Buberem. Následuje soubor korespondence: Dopisy Gustava Meyrinka Martinu Buberovi. Z německého autografu přeložil Milan Kolář, s. 33–39.

Ke dni 29. 1. 2020 zpracovala Iveta Mikešová.

EXCERPOVANÁ PERIODIKA:

A2 15, 2019, č. 25, 4. 12. — 16, 2020, č. 1, 2. 1. — č. 2, 15. 1.; *Babylon* 28, 2019, č. 4, 16. 12., *Literární a výtvorná příl.*; *Divadelní revue* 30, 2019, č. 2; *Filosofický časopis* 67, 2019, č. 6, prosinec; *Havlíčkobrodsko* 33, 2019; *Host* 35, 2019, č. 8, 8. 10.; *Logos* 2018; *Lógr* 9, 2019, č. 32, léto — č. 33, podzim — č. 34, zima; *Milíř* 20, 2018; *Moderní divadlo* 14, 2019/2020, č. 3, leden/únor 2020; *Partonyma* 8, 2019, č. 31/32; *Plav* 15, 2019, č. 7 — č. 8 — č. 10; *Právo* 30, 2020, č. 15, 18. 1.; *Revolver revue* 34, 2019, č. 117, zima; *Souvislosti* 30, 2019, č. 3, 5. 12.; *Uni* 30, 2020, č. 1, 2. 1.; *Vlastivědný věstník moravský* 70, 2018, č. 4 — 71, 2019, č. 1; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 2019, č. 57; *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze* 2018, č. 2 — 2019, č. 1 — č. 2.

AUTOŘI ČÍSLA

Zdeněk Beran (1959)

Vyučuje anglickou literaturu 19. a 20. století na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a na Metropolitní univerzitě Praha. Zabývá se především kulturou konce 19. století v anglicky mluvících zemích (s Irenou Grubicou edičně připravil monografii *The Fantastic of the Fin de Siècle* [2016]) a recepcí anglicky píšících autorů v českém kulturním prostředí. Vede semináře uměleckého překladu a překládá odbornou i krásnou literaturu (K. Vonnegut, F. S. Fitzgerald, M. R. James, H. G. Wells aj.).

E-mail: zdenek.beran@ff.cuni.cz

Klára Čermochová (1988)

Vystudovala bohemistiku a češtinu pro cizince na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, nyní působí na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. Posledních deset let se věnuje především teorii verše. Se zanícením uvádí do tajů rytmu, zvuku a struktury básní nejen bohemisty, ale i studenti dalších oborů, posluchače Dětské univerzity či účastníky kurzů češtiny pro cizince.

E-mail: klara.cermochova@ff.cuni.cz

Anna Förster (1984)

Slavistka a komparatistka. Ve své dizertaci se zabývala jazykovou stránkou próz Bohumila Hrabala. V současnosti se věnuje dějinám francouzské a americké literární teorie ve střední Evropě. Působila na univerzitách v Erfurtu a Mnichově. Vedle toho překládá z češtiny a angličtiny do němčiny. Je autorkou monografie *Der Schriftsteller als Übersetzer. Bohumil Hrabal, Jaroslav Hašek und die Philologie* (2020).

E-mail: dr.annafoerster@gmail.com

Marie Hanzelková (1979)

Odborná pracovnice Ústavu českého jazyka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Ve své dizertační práci se zabývala českou hymnografií 16. století. V současnosti se zabývá poutními písněmi k Panně Marii Vranovské. Spolu s Pavlem Koskem (Masarykova univerzita) a Patricií Fumertonovou (University of California) připravuje kolektivní monografii o českých kramářských písních.

E-mail: marie.hanzelkova@gmail.com

Michal Charypar (1978)

Vystudoval obory český jazyk a literatura, anglistika a amerikanistika na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Je autorem monografií *Karel Sabina: „epigon“ a tvůrce* (2010), *Máchové interpretace* (2011) a *Prameny Máchova Máje* (2018), vydavatelem svazku textologických studií Alexandra Sticha a spoluvydavatelem románu Karla Sabiny *Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba* (2013). Jako autor a redaktor se podílel na kolektivní monografii *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014* (2015). V současnosti působí v Oddělení literatury 19. století Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

E-mail: charypar@ucl.cas.cz

Pavel Janoušek (1956)

Vědecký pracovník Ústavu pro českou literaturu AV ČR, věnuje se českému (nejen) meziválečnému dramatu a divadla a české literatuře po roce 1945, působí i jako literární kritik. V letech 1990–1999 byl vedoucí oddělení současné literatury, 1993–1999 zástupce ředitele; 1999–2010 ředitel; od 2003 též vedoucí oddělení pro výzkum literatury 20. století a literatury současné. Je autorem řady monografií (mj. *Ten, který byl. Vladimír Macura mezi literaturou, vědou a hrou* [2014]; *Černá kočka aneb Subjekt znalce v myšlení o literatuře a jeho komunikační strategie* [2012]; *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura* [2009]; *Studie o dramatu* [1993]; *Rozměry dramatu* [1989]) a hlavním redaktorem kolektivních prací (*Dějiny české literatury 1945–1989* [2007–2008]; *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* [1995, 1998]). Své kritické texty shrnul do několika výborů (*Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987–1999* [2001]; *Poslední sud aneb Můj život v kritice* [pseud. Alois Burda, 2001]; *Hravě i dravě. Kritikova abeceda* [2009]).

E-mail: janousek@ucl.cas.cz

Roman Kanda (1976)

Vystudoval bohemistiku a historii na Filozofické fakultě Palackého univerzity, v současnosti působí v Oddělení pro výzkum literární kultury Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zkoumá materialistické koncepce kultury, marxismus v literární vědě a estetice, dynamiku vztahu literatury a politiky, teorii umělecké avantgardy a dílo Witolda Gombrowicze. Je editorem a spoluautorem knih *Trhliny světa. Kniha studií o Bohumilu Hrabalovi* (2016) a *Podzim postmodernismu. Teoretické výzvy současnosti* (2016). V poslední době se také zabývá teoriemi postmoderní kultury. Spolupracuje s Filozofickým ústavem AV ČR.

E-mail: kanda@ucl.cas.cz

Michal Kosák (1977)

Člen Edičního a textologického oddělení Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se textologií, působí jako editor. Podílel se na projektu plnotexto-

vé internetové databáze Česká elektronická knihovna — Poezie 19. a počátku 20. století <www.ceskapoezie.cz/cek>, spolu s Jiřím Flaišmanem vydal práci *Podoby textologie*, jež se zabývá historií novočeské textové kritiky (2010). S J. Flaišmanem řídí též edici Varianty. Publikoval knihu *S použitím kalendáře* (2013), která se věnuje bezručovské textologii Oldřicha Králíka. Spolupracuje na přípravě svazků pro Kritickou hybridní edici (P. Bezruč, F. Gellner, K. Hlaváček, K. H. Mácha). Spolu s Jiřím Flaišmanem byl hlavním autorem monografie *Editologie (od náčrtu ke knize)* (2018).

E-mail: kosak@ucl.cas.cz

Hana Kosáková (1978)

Vyučuje od roku 2013 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde v roce 2012 dokončila doktorandské studium (obor Slovanské literatury). Zabývá se ruskou a českou literaturou 20. století, metodologií ruského formalismu. Odborné studie a kritiky publikuje v časopisech *Slavia*, *Svět literatury*, *Revolver revue* ad. Připravila výbor z L. Lunce (*Města pravdy* [2005]), B. Ejchenbauma (*Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie* [2012]), edici *Formalismus v polemice s marxismem. Antologie textů. Studie* (2017), podílela se na publikacích věnovaných D. Prigovovi (*Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem. Výbor z díla* [2017] a *Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer* [2018]). Naposledy vydala knihu *Podoby skazu. K jedné linii moderní prozaické tvorby* (2019).

E-mail: hana.kosakova@ff.cuni.cz

Alena Šidáková Fialová (1979)

Pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Oddělení 20. století a literatury současné. Zabývá se literaturou poválečnou (monografie *Poučení z krizového zvyvoje. Poválečná česká společnost v reflexi normalizační prózy* [2014]), současnou (soubor studií a interpretací *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* [2014]; popularizační stati a recenze) a podílí se na připravovaných Dějinách české literatury v Protektorátu Čechy a Morava.

E-mail: fialova@ucl.cas.cz

Marie Škarpová (1977)

Přednáší starší českou literaturu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zabývá se především českou raněnovověkou literaturou, bohemikální hymnografií a hagiografií a dějinami české barokistiky. S Pavlem Koskem a Tomášem Slavickým připravila kritickou edici kancionálu F. Bridelia *Jesličky* (2012), je autorkou knihy „*Mezi Čechy, k pobožnému zpívání náchylnými*“ *Šteyerův Kancionál český, kanonizace hymnografické paměti a utváření katolické identity* (2015).

E-mail: marie.skarpova@ff.cuni.cz

Jan Váňa (1986)

Je doktorandem na Katedře sociologie Masarykovy univerzity. Ve svojí dizertaci se zabývá kulturními aspekty postkomunistického Česka a jejich poetickou/estetickou reprezentací v české literatuře. Zaujímá se o sociologii literatury, sociologickou teorii, kulturní sociologii, estetiku a poetiku v sociologické analýze. Je autorem studie o poetice výzkumu subatomárních částic „Kultura mezi materialitou a diskursem: případ Higgsova bosonu a »božské částice«“ (2017), za kterou obdržel cenu Miloslava Petruska pro nejlepší studentský odborný článek ze sociologie. V současnosti je v tisku jeho stať kriticky shrnující dosavadní bádání v sociologii literatury s návrhem vlastního výzkumného programu, jehož základem je fenomenologie čtení, kulturní sociologie a literární kritika (*Sociology Compass*).

E-mail: jan.vana@mail.muni.cz

INFORMACE PRO AUTORY

Česká literatura je recenzovaný vědecký časopis vydávaný Ústavem pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i. Vychází šestkrát ročně, je zaměřen na zkoumání historie, poetiky, kontextů a funkcí české literatury a na problémy české a světové literárněvědné teorie. Cílem časopisu je přinášet metodologicky podložené příspěvky, jež představují informační přínos a badatelské impulzy pro českou i světovou literárněvědnou bohemistiku i další spřízněné humanitní disciplíny. Časopis otiskuje původní i přeložené texty v českém jazyce.

Studie nabídnuté redakci procházejí anonymním recenzním řízením dvou lektorů, v němž je důraz kladen na komplexní hodnotící vyjádření lektora/lektorky, doplněné standardizovanými kategoriemi lektorského posudku. V něm jsou mimojiné zohledněny obsahový a informační přínos, úroveň argumentačního, metodologického a formálního zpracování a tematická a žánrová vhodnost rukopisu z hlediska oborového zaměření časopisu. Otištění příspěvku předchází jeho schválení redakční radou. Poskytnout totožný rukopis jinému periodiku či nakladatelství v době, kdy byl přijat k publikaci časopisem *Česká literatura*, a předtím, než zde vyšel, se pokládá za neetické.

Časopis *Česká literatura* je indexován v následujících elektronických databázích: ISI Web of Knowledge, SCOPUS, ERIH (European Reference Index for the Humanities, naplňuje tzv. ERIH PLUS kritéria), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities). Starší ročníky časopisu (1953–1986; 1994–1998) jsou volně přístupné na stránkách Ústavu pro českou literaturu (archiv.ucl.cas.cz), od roku 2010 je prvních 48 ročníků *České literatury* (1953–2000) volně dostupných v rámci systému Kramerius. Počínaje rokem 2005 jsou prostřednictvím databáze Central and Eastern European Online Library (www.ceeol.com) dostupné zpoplatněné plnotextové verze všech textů tištěných v časopise. Kompletní bibliografie příspěvků publikovaných v *České literatuře* je k dispozici na internetových stránkách časopisu (www.ucl.cas.cz/cs/csopis-ceska-literatura).

Rukopisy vytvořené v editorech MS Word či OpenDocument lze zasílat v elektronické podobě na adresu redakce e-mailem, případně poštou na CD-ROMu. V průvodním dopise je třeba uvést pracoviště a úplnou kontaktní adresu včetně e-mailového spojení autora/autorky. Obvyklý rozsah (1 NS = 1 800 znaků včetně mezer)

v závislosti na jejich charakteru a řazení do jednotlivých rubrik časopisu činí 35 normostran u delších výzkumných statí (rubrika Studie), cca 20 normostran u kratších tematicky různorodých, výzkumných, ohlasových i diskuzních statí (rubrika Rozhledy), do 35 normostran u překladových metodologických statí (rubrika Texty), do 35 normostran u primárních pramenů (rubrika Prameny), cca 10 normostran u recenzí a cca 5 normostran u informativních textů rubriky Kronika a glosy. U statí zařazených v sekci Studie je vyžadováno české résumé v délce cca 0,5–1 normostrany, případně s anglickou variantou titulu příspěvku. Zařazení textu do jednotlivých rubrik je v kompetenci redakce. Publikované příspěvky procházejí redakční úpravou a formálním i pravopisným sjednocením. Texty přijaté k tisku jsou publikovány na stránkách časopisu *Česká literatura* a posléze také elektronicky v archivu digitalizovaných časopisů na webu ÚČL AV ČR, v systému Kramerius a také dále distribuovány prostřednictvím databází vědecké literatury (např. Central and Eastern European Online Library). Vybrané recenze, zprávy, poznámky či komentáře jsou uveřejňovány na redakčním blogu Česká literatura v síti <<http://ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura/ceska-literatura-v-siti>>. Souhlas s pozdějším elektronickým zpřístupněním článků dávají autoři už samotným nabídnutím textu redakci *České literatury*.

Ediční pokyny

Hlavní text. Číslované poznámky pod čarou **jsou primárně předmětné**, tj. vysvětlují, komentují nebo doplňují text, výjimečně slouží k odkazu na dosud nepublikované archivní prameny. K odborné literatuře, beletrii a knižně vydaným pramenům se odkazuje formou zkráceného **odkazu v textu**: „V Červenkově stati jsou rozlišeny dva typy uspořádanosti jakožto nositelky estetické funkce (ČERVENKA 1995: 26).“, plný bibliografický údaj je obsažen v oddíle Literatura a Prameny. Názvy knih, sborníků a časopisů, jednotlivá citátová slova a klíčové pojmy jsou signalizovány *kurzívou*, zdůrazněná slova či delší úseky **tučně**, citované pasáže a názvy dílčích součástí knih, sborníků a časopisů (samostatně nevydaných básní, esejů, povídek, studií atd.) **pomocí uvozovek**.

Bibliografie. Za hlavním textem následuje soupis primární literatury (oddíl Prameny), citovaných odborných prací (oddíl Literatura), anglické résumé a klíčová slova. Způsob zápisu je následující:

monografie

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu. Česká národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H) [1983]

BOURDIEU, Pierre

2000 *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*; přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt (Brno: Host) [1992]

stať v periodiku

ČERVENKA, Miroslav

2004 „Prozodické základy novodobého českého verše“, *Česká literatura* LII, č. 6, s. 751–772

text ve sborníku / spisech

BREMOND, Claude

- 2002 „Logika narativních možností“; přel. Petr Kyloušek; in Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 118–141

KOLÁŘ, Jiří

- 1997 *Očitý svědek*; in idem: *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*. Dílo Jiřího Koláře sv. 2; ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta), s. 122–192

beletrie a knižní edice

HODROVÁ, Daniela

- 1991 *Podobojí* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství)

KOLÁŘ, Jaroslav — NEDVĚDOVÁ, Milada (edd.)

- 1983 *Proza českého středověku* (Praha: Odeon)

internetový zdroj

MATĚJČEK, Tomáš — FORET, Martin — ČEPELÁK, Vojtěch

- 2004 „Book, album nebo... co vlastně?“; *Komiks.cz*, <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=659>>, přístup 15. 11. 2015

čes ká lite ratu ra

Česká literatura

časopis pro literární vědu

68. ročník, č. I, únor 2020

Vedoucí redaktor Petr Šámal

Redakce Markéta Kittlová (tajemnice), Jan Linka, Richard Müller

Redakční rada Petr A. Bílek, Jonathan Bolton, Joanna Czaplińska, Jakub Češka, Jiří Holý, Tomáš Glanc, Rajendra A. Chitnis, Pavel Janáček, Tomáš Kubíček, Jan Malura (předseda), Stefan M. Newerkla, Tomáš Pavlíček, Václav Petrbok, Lenka Řezníková, Zuzana Urválková, Irena Vaňková, Michael Wögerbauer, Peter Zajac

Vydal Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i.; únor 2020

Adresa redakce ÚČL AV ČR, Na Florenci 3, Praha 1, 110 00

E-mail ceslit@ucl.cas.cz

Internet www.ucl.cas.cz/ceslit/

Předplatné Jménem vydavatele zajišťuje SEND Předplatné spol. s r. o.,

Ve Žlibku 1800/77, 193 00 Praha 9, tel.: 225 985 225, fax: 225 341 425,

e-mail: send@send.cz

Grafická úprava Jan Dobeš — studio Designiq (www.designiq.cz)

Sazba Stará škola (staraskola.net)

Tisk Tiskárna nakladatelství Karolinum, Praha

Překlady résumé Melvyn Clarke

Cena 75 Kč

ISSN 0009-0468

Registrační známka MK ČR E 4249